Winckelmann

und seine Zeitgenossen

von

Carl Justi

Zweite durchgesehene Auflage

Dritter Band

Winckelmann in Rom

Leipzig
Verlag von F. C. W. Vogel
1898

Inhaltsverzeichniß

Zweites Buch

Römische Meisterjahre

1763—1768

Das apostolische Antiquariat

Lage und Stimmung

Wenn man beobachtet, wie Winckelmann in jenen dreizehn römischen Jahren Italien ein zweites Vaterland geworden war, wie er nicht mit Unrecht ein neues Leben von der Übersiedelung an datirte: so erscheint seine Römerfahrt fast wie die Berichtigung eines Versehens, vom Schicksal bei seiner Geburt begangen. Wenige Menschen hat es gegeben, denen die dortigen Dinge, Menschen und Zustände eine so reiche Quelle des Genusses und Behagens waren. Und nicht blos seine Neigungen und Pläne, auch die Fügungen des Zufalles schienen darauf gerichtet, ihn von Jahr zu Jahr fester einwurzeln zu lassen.

Amor a nullo amato amar perdona: die Neigung, die er Rom und Italien entgegenbrachte, wurde ihm vergolten. „Ich bin", durfte er sich rühmen, „geehrt und geliebt und glaube zwar Neider, aber wenige Feinde zu haben; hingegen viele und große Freunde und viel thätigere als in Deutschland". Und so gelang es ihm denn endlich, nach sieben Jahren, in Rom als öffentlicher Beamter festen Fuß zu fassen. Dieser Erfolg bewies, daß er längst in der Gelehrtenwelt wie am Hofe ein Mann von Ansehen war. Hohe Gönner, sein eigenes kluges und taktvolles Benehmen haben dabei mitgeholfen, ein augenblickliches Zusammentreffen günstiger Umstände war erforderlich, aber es wäre doch wohl nicht geglückt ohne die „allgemein festgesetzte gute Meinung".

Er gestand damals, er habe dem Mißtrauen der Italiener gegenüber 4
anfänglich harte Stände gehabt: „ich bin durch viel Proben gegangen; aber ich habe mich nichts irren lassen". Wie die mächtigste Beredsamkeit die ist, die eigene Leidenschaft in ihre Worte hineinwirft und doch die Leidenschaft mit Berechnung verwaltet: so ist die vollendete Politik die, die in die Rolle, die man spielen muß, den eigenen Charakter — die angeborene Rolle — legt. Auch Winckelmanns Erfolge in der römischen Meinung beruhten auf der Verbindung unverstellter Offenheit und Einfachheit, die seinem Charakter natürlich war und übrigens allen bedeutenden Menschen eigen ist, mit einer

geschmeidigen Anpassung an Menschen und Zustände, die ihm freilich sympathisch, also verständlich waren. Sein lebhaftes Temperament, das Feuer seiner Rede, seine Empfänglichkeit für persönliche Freundschaft gefiel den Italienern, die nichts mehr abstößt, als kalte und wortkarge Zurückhaltung. „Ich bin allezeit den geraden Weg gegangen, durch alle Feinheit der Römer mitten durch und bin dahin gelangt, wo ich nicht gedachte. Ich kenne die Nation und weiß, wie man sie nehmen muß. . . Die Demuth und Bescheidenheit und wenig reden ist meine Regel gewesen, und noch; aber wo es unumgänglich nöthig war, auch mit Ungestüm zu reden. . . . Man bequemte sich nach meiner Höflichkeit in Reden und Richten, und jetzt ist man gewohnt, zu hören, was ich gedenke. . . Nunmehr ist der Weg zu allem was man hier hoffen kann, offen".

Zwischen die zweite und dritte Reise nach Neapel fiel jener Erfolg, in sein fünfundvierzigstes Lebensjahr. Sehr bescheiden war das Amt (dem bald ein zweites folgte), was das Einkommen betrifft, aber ehrenvoll und ganz für ihn gemacht. Da, scheint es, habe es seine Seele durchtönen müssen: Hier ist mein Reiseziel, mein Ankerplatz.

Und doch, wendet man sich von jenen großen Zügen, die seinem Leben ihr Gepräge geben, zu den kleinsten Theilen, aus denen es sich zusammensetzt, so scheint er sein möglichstes zu thun, jenen Plan der Vorsehung zu durchkreuzen, das mühsam begonnene Gewebe wieder aufzulösen. Sein Bleiben in Rom ist das Ergebniß einer Reihe von Zufällen, die es glücklicherweise immer wieder vereiteln, daß er den Rufen in die Ferne folgt.

Wer wie dieser Mann Jahre lang nach einem hohen Ziele getrachtet und ihm solche Opfer gebracht hat, wessen Denken, Dichten, Genießen, Forschen, Schreiben sich ganz um einen bestimmten Ort bewegt, wo er eine schon mit Erfolg belohnte Wirksamkeit gefunden hat, um einen Ort reich an unschätz-
5 baren Anregungen und frei von lästigen Obliegenheiten: von dem sollte man glauben, daß er solche Einladungen wie eine Anfechtung des Argen abwehren werde. Wie seltsam diese Bereitwilligkeit, jede Gelegenheit zu ergreifen, die ihn Rom entführt. Selbst viel Verwöhntere würden, zwischen eine solche Wahl gestellt, leicht soviel Philosophie zu ihrer Verfügung finden, um sich mit dem hier geforderten Maaß von Entsagung zu vertragen. Wenn man weiß, welch reiches Forschen und Schaffen durch eine Trennung von Rom abgebrochen worden, wie verzweifelt unglücklich der Mensch geworden wäre, dem muß er vorkommen wie einer, der nachtwandelnd an einem Abgrunde hingeht.

Doch soll damit nicht geleugnet werden, daß seine Lebensphilosophie allerdings etwas auf die Probe gestellt wurde. Denkt man an das, was die Welt so nennt, so sollte man ihn für keinen Meister halten in der Kunst, sein Glück zu machen. Mit vierzig Jahren beharrlicher Arbeit, rastlosen

Planens, mit seinem Talent, seiner Beweglichkeit und Unbeweglichkeit hatte er es endlich dahin gebracht, Hausabate eines Cardinals zu sein mit zehn Scudi monatlicher Pension und gelegentlichen Geschenken von Fremden. „Ich bin nicht glücklich, gesteht er, „nach dem gemeinen Begriff der Menschen zu reden. . . Ich muß mich nothwendig gewöhnen, mit dem wenigen welches ich richtig erhalte, auszukommen; denn ich sehe voraus, daß die Dürftigkeit meine treue Gefährtin sein wird, von der ich mich auch nicht trennen will". In der Neujahrsbetrachtung von 1761 gratulirt er sich fast, daß er „anfange sehr gleichgültig gegen den Geschmack zu werden", weil er nun um so leichter sich immermehr einschränken könne. Trotzdem sei er zufrieden (10. April): „Ich genieße das größte menschliche Glück, Gesundheit; was verlange ich mehr? Alles übrige sehe ich sehr gleichgültig an. . . Ich preise Gott, daß ich Gesundheit und ein zufriedenes Herz habe, welches nicht für Geld zu kaufen ist. . . O selige Freiheit, die ich endlich Schritt zu Schritt im völligen Genuß in Rom schmecken kann!" (21. Februar.)

Indes Versicherungen der Zufriedenheit sind oft bedenklich, wie Ver- 6
sicherungen der Ehrlichkeit. Die epiktetischen Sprüche erwiesen sich doch nicht als hinreichend kräftig, und so schlingt sich durch sein römisches Leben — neben den Reiseprojecten — eine Kette von Verhandlungen mit deutschen Höfen, die oft dem Abschluß nahe sind, immer aber zuletzt vereitelt werden; wenn aber diese deutschen Aussichten zuletzt zerfließen, so taucht der Gedanke des Eintritts in den Priesterstand auf.

Dieser Gedanke verfolgte ihn in der That von Anfang an: die Macht der Umgebung, die Erwägung, daß dies l'unique chemin de s'avancer ici sei, lockten ihn immer wieder, mit ihm zu spielen. Sobald freilich ein bestimmter Vorschlag aufs Tapet gebracht wurde, siegte die Abneigung. Wir hörten zu seiner Zeit, wie (schon 1757) ein räsonnabler Augustinerorden Reiz für ihn hatte: sein Freund und Beichtvater Vasquez war ja General dieses Ordens und Prior des Klosters San Agostino, wo die Biblioteca Angelica stand. Wieder Ende 1758 glaubte er, „die traurigen Umstände in Dresden und die weitaussehende Noth in Sachsen würden ihn nun endlich nöthigen, Messe zu lesen: — der Cardinal (Albani) erbietet sich, mir das erste vacante Beneficium, das von ihm abhängt, zu geben. Werde ich genöthigt, diesen Schritt zu thun, Addio patria." Zwar bekennt er, die Verstellung in diesem Punkt — dem einzigen — koste weniger als man glaube, aber wenn er daran sollte, sein Haupt der Scheere zu bequemen, so kam immer wieder das Veto jenes Dämoniums. Einmal wollte Albani mit einer Pension von zwanzig Scudi auf eine Parochie anfangen; „aber so wohlfeil verkaufe ich meine Freiheit nicht". Ein Canonicat an der Bocca della Verità (Santa Maria in Cosmedin) schlug er aus.

Der Abatentitel und das Abatenkleid — die er seit 1757 annahm —

hatten damals nichts zu bedeuten. Es gab in Rom viele Abaten mit Frau und Kindern — einer von ihnen war sein Freund Giovan Battista Visconti, der Vater von Ennio Quirino — sie sangen in Concerten, gaben im Parterre den Ton an und schienen die Mehrzahl der männlichen Bevölkerung Roms zu bilden. „Diese ehrwürdige Benennung, belehrt er seine deutschen Freunde, „ist nichts als ein unbedeutender Titel, welchen man Personen, die wie ich in kurzem Mantel und Kragen gehen, giebt und welche zu keinem Breviario verpflichtet. Denn ich bin der Kirche nicht geweiht, genieße auch nichts von derselben."

7 Gefährlicher erklangen die Rufe aus Deutschland. Winckelmann lebte in Rom sechs Jahre lang als Pensionär des sächsischen Hofes. Die Pension (in den ersten Jahren zweihundert, späterhin nur hundert Thaler) kam aus der Hand des Königs; er hatte davon einen Nothpfennig von hundert Thalern beim Maler Maron zurückgelegt. In Briefen von dort erhielt er den Titel Pensionaire du Roi, der ihm verdrießlich war, später wählte der Graf Wackerbarth das besser klingende Antiquaire de Sa Majesté le Roi de Pologne. Der römische Aufenthalt galt als eine Studienreise, wie man sie Künstler (z. B. Dieterich, Casanova, Mengs) machen ließ; und ohne den siebenjährigen Krieg hätte man ihn wohl auch nicht so lange dort gelassen. Er selbst gesteht die Verpflichtung der Dankbarkeit und Schuldigkeit gegen Sachsen, sein zweites Vaterland.

Daß man einigen Werth auf seinen Besitz legte, beweist doch die Thatsache, daß man ihn während der Kriegscalamitäten stets im Auge behielt. Es war jedoch nicht mehr der alte Kurfürst (dem er seine Reise verdankte), sondern der Kurprinz Friedrich Christian und seine Gemahlin, — nebst dem Kreise der nächsten Vertrauten, durch die er mit jenen Fühlung behielt, besorgt, sich sein Capitälchen von Gunst zu erhalten und gelegentlich zu mehren. Außer Hagedorn also, der Leibarzt Bianconi und der alte Mentor des Prinzen, Graf Wackerbarth. An Berührungspunkten würde es nicht gefehlt haben. Wer Rom so gründlich gesehen hatte wie der Kurprinz, und in den eindrucksfähigsten Jahren, für den gab es kaum ein genußreicheres Gespräch als mit einem Pilger der ewigen Stadt. Wir hörten von des Prinzen Besuch bei den Albanis; in Rom erinnerten sich viele noch des Eifers und der Gründlichkeit, mit der der kränkliche, achtzehnjährige Jüngling die Denkmäler der Stadt Tag für Tag, nicht wie Reisecuriositäten, sondern wie in einem Lehrcursus durchgenommen hatte. Kurz vor seiner Abreise von Neapel hatten die Ausgrabungen in Resina begonnen; und die „räsonnirenden Relationen", mit denen er ihn über herculanensische und auch über römische Entdeckungen unterhalten, hatten den Namen des Gelehrten wieder aufgefrischt.
8 Auch seine Aufsätze in der Monatsschrift waren, wie er hörte, huldreich aufgenommen worden.

Schon im Jahre 1757 war ihm vertraulich mitgetheilt worden, der Prinz habe ihm die Stelle eines Garde de son cabinet (Münzsammlung) bestimmt, die bisher Hofrath Richter bekleidete und vor ihm Algarotti gehabt hatte. Dies geschah zu derselben Zeit, als er mit seiner Gemahlin in dem von Preußen besetzten Dresden eingezogen lebte. Gerade zu der Zeit, als Winckelmann jene „schriftlichen Aufsätze von italienischen Sachen, die Alterthümer betreffend", nach Dresden schrieb, starb jener Hofrath (Juni 1758). Bianconi, von dem er noch kurz vorher gemeint, „helfen werde er nicht, aber er könne schaden" (29. Januar 1758), bemühte sich, ihm diese Stelle zu verschaffen, wenn auch erst nach dem Frieden*). So sah er in jenem Sommer das Ende seiner Reise in ziemlicher Nähe und nahm sich vor, Italien noch recht zu nützen. „Meine Umstände bekommen ein anderes Ansehn... Diese Hoffnung, die man mir von Dresden aus freiwillig und ohne mein Suchen gemacht hat, verändert mein ganzes System... Es scheint, daß ich möchte bald zurückgerufen werden". Aber jener Frieden wollte nie kommen. Als er den Antrag des Cardinals Albani erhielt, schien alle Hoffnung zu Ende. „Leipzig", schreibt er den 29. September 1759 an Stosch, „sagt man, ist schon wieder übergangen. Ich muß und will mein Leben in Rom beschließen". Allein in Dresden war man sehr befremdet über diese Verbindung, und er mußte sich gegen den Commerzienrath Walther rechtfertigen (22. Mai 1760): „Ich versichere Sie aufrichtig, daß ich mein Vaterland allem Glück in der Welt hätte vorziehen wollen... Aber ich konnte nicht noch einige Jahre auf den Trost Israels warten, wie mir angedeutet worden, und ich würde mit dem heruntergesetzten Gehalt der mir zugedachten Stelle in der Residenz keine große Figur haben machen können". Er rechnet indes darauf, für alle Fälle, wenn ihn Rom im Stiche lasse, in Dresden „die Hoffnung seiner Ruhe sicher zu haben", oder wenigstens seine Pension. „Da es scheinen könnte, daß es eine Person, welche mächtig ist (Bianconi, dem er mißtraut) nicht gern sehen möchte, daß man mir künftig die mir bestimmte Stelle eines königlichen Hofrathes und Antiquars in Dresden gebe, so wird man mich wenigstens mit einer hinlänglichen Pension zufrieden stellen müssen, und alsdann will ich mein Leben in Ruhe hier beschließen."

---

*) Bianconi schreibt an seinen Bruder Michele den 23. Juni: Spero che farò avere la sua [Richter] carica a W... di ciò non vi mostrate inteso con esso, benchè prudentemente non possa dubitare dell' esito. Und den 24. Juli: State certo (sia detto fra noi) che W. avrà il posto di Richter, ed io ne sarò la sola cagione; ma questa installazione non si farà che alla pace. Intanto badi egli a studiare, e non si dubiti di veruna cosa.

Der Landgraf Friedrich von Hessen

Jetzt begannen aber die Einladungen aus dem Norden. Sogar „ein Wink von Kopenhagen": doch Kopenhagen reizte nicht; es „würde mich von der übrigen Welt abschneiden."

Aufregender war ein Schreiben aus Braunschweig.

Dieser erste Ruf an einen deutschen Fürstenhof kam von dem Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Cassel, der kürzlich (1760) als Vierzigjähriger seinem Vater Wilhelm VIII. nachgefolgt war. Die Kunstliebe dieses Schöpfers der unvergleichlichen Casseler Gemäldegallerie schien er geerbt zu haben, so unähnlich er dem vortrefflichen Fürsten sonst war. Vor elf Jahren war er, zum Kummer des streng reformirten Vaters, katholisch geworden; er hatte in der kurkölnischen Residenz Neuhaus bei Paderborn in die Hände des Erzbischofs Clemens August Profeß gethan. Dabei waren weniger religiöse Überzeugungen als äußere Einwirkungen auf den leicht bestimmbaren, für äußere Formen sehr empfänglichen Prinzen entscheidend gewesen; das feierliche Cultusgepränge des Katholicismus hatte ihn mächtig ergriffen. Benedict XIV. hatte sich für diese Conversion des Nachkommen Philipps des Großmüthigen interessirt und ihm am 30. April 1755 ein Breve geschrieben. Er wünschte nun die Romfahrt zu machen, er konnte eines guten Empfanges nach seinem Geschmack in der Metropole der Kirche und der Künste sicher sein. Wer ihn auf Winckelmann als berufensten Führer alldort gebracht hat, ist nicht bekannt. Vielleicht ist die Anregung von Wilhelm Stosch gekommen, der damals deutsche Höfe bereiste und auch in Braunschweig erschienen war. Wenigstens erklärt Winckelmann in dem was er von dessen Antheil an dieser Sache vernahm, einen Beweis der „Stärke seiner Freundschaft" erkannt zu haben und des Vorsatzes, „der Urheber meines Glückes zu sein, wie Sie es sein werden."

Friedrich hat in der Folgezeit, nach Herstellung des durch den siebenjährigen Krieg zerrütteten Staates, Cassel durch eine Reihe großartiger Neubauten und Stiftungen zu einer wahren Kunststadt erhoben, ja ihr den Ruf der schönsten Residenz Deutschlands verschafft. Die Schleifung der Festungswerke gab den Anstoß; seine rechte Hand war ein Schüler Blondels, Simon Louis du Ry. Von ihm stammt das Museum, dessen Stolz die von des Landgrafen italienischer Reise mitgebrachten Antiken sind. Er strebte, dem Collegium Carolinum glänzende wissenschaftliche Namen zu gewinnen; an ihm wurden auch die Künstler angestellt; Winckelmann würde hier einen Ersatz für Mengs gefunden haben in J. H. Tischbein, dem Schüler Vanloos, einem der besten deutschen Bildnißmaler der Zeit. Erst viel später erfolgte die Stiftung einer Gesellschaft der Alterthümer, der ersten der von Winckelmann geschaffenen Wissenschaft bestimmten Akademie.

Der Versuch, ihn in seine Dienste zu ziehen, ging also jenen Unter-

nehmungen viele Jahre vorher; die damals projektirte Romfahrt, seinen Lebenswunsch, hat der Landgraf erst sechzehn Jahre später ausgeführt. Er war ein schöner Mann, mit großen blauen Augen und edlem Profil, bei allem Leichtsinn von gütigem und gewinnendem Wesen. Winckelmann würde also Wohlgefallen an ihm gefunden und seine ausgesprochene Vorliebe für Pariser Geschmack und Witz nachsichtig beurtheilt haben. Er hat auf jener Reise Voltaire in Ferney einen Besuch abgestattet. Das grausige Schicksal des Mannes, den er sich noch vor dem Erscheinen der Kunstgeschichte zum Führer in Rom erkoren hatte, muß ihm nahe gegangen sein: das Thema des ersten Preisausschreibens jener nach seiner Rückkehr aus Italien (1777) gegründeten antiquarischen Gesellschaft war, gewiß auf seinen Wink, ein Eloge Winckelmanns (1778). Um den Preis bewarben sich Herder und Heyne. Die damals verworfene und völlig verschollene Arbeit Herders ist neuerdings in Cassel wiedergefunden und veröffentlicht worden.*) Dieses reiche von Friedrich entfachte Leben hat ihn nicht überdauert:

Alle Kunst in deinen Landen starb mit dir zur selben Stunde.
(Dingelstedt.)

Leider sind in Sachen dieser Berufung die Archive stumm geblieben. Einzige Quelle sind die verworrenen Briefconcepte Winckelmanns, die in einem Umschlag „Carteggio di Brunswick" in dem Bande seiner Diplome und Briefe auf der Pariser Nationalbibliothek (Man. Allem. 56) erhalten sind.

Befremdend war, daß die Anfrage oder Einladung in französischer Sprache nicht von Cassel kam, auch nicht von einer Person des hessischen Hofes, sondern aus Braunschweig, ja in einem Schreiben des herzoglich braunschweigischen Legationsrathes Feronce (später von Rotenkreutz). Feronce war das Orakel des Herzogs Karl I. (seit 1747), besonders bei der Ordnung der zerrütteten Finanzen und in allen diplomatischen Sachen. Landgraf Friedrich aber weilte seit dem Anfang August 1760 ein volles Jahr lang an dem befreundeten Hofe.**) In Folge der Überflutung Hessens durch das französische Heer und der Einnahme seiner Hauptstadt Cassel hatte er sein Land verlassen müssen. Er hielt sich gegen seine innerste Neigung auf Seiten des Preußenkönigs, der dem wankelmüthigen Fürsten den Titel als Feldmarschall gegeben hatte, 20000 Hessen standen unter den Fahnen Ferdinands von Braunschweig. Jener Tischbein, den er mitgenommen, malte damals den Erbprinzen Karl Wilhelm Ferdinand und die herzogliche Familie.***)

Der erste Brief erlitt auf dem Wege über Turin eine Verzögerung von fünfzehn Tagen; ein zweiter überholte ihn, begleitet von zehn Zeilen des

---

*) Albert Duncker, Denkmal Johann Winckelmanns. Eine ungekrönte Preisschrift J. G. Herders a. d. J. 1778. Cassel 1882.

**) Nach gütiger Mittheilung des Herrn Archivraths Dr. Koennecke in Marburg.

***) Joseph Friedrich Engelschall, J. H. Tischbeins Leben. Nürnberg 1797.

Freundes Stosch, und durch diesen erhielt Winckelmann Anfang Juli 1761 die erste Kunde von dem ihn betreffenden Plane. Da der zweite Brief den ersten voraussetzte, so blieb vieles dunkel und räthselhaft. Er glaubte, der Brief komme vom Herzog Karl von Braunschweig, und schrieb an Feronce in diesem Sinne, obwohl ihn der Titel *Landgrave* stutzig machte. Je laisse à part le doute que me cause le predicat de Landgrave que Vous et lui donnez à Son Altesse que je ne comprends point dans un discours qui regarde le Duc de Brunswick. Aus dem dann nachgekommenen (ersten) Briefe überzeugte er sich bald, daß die Aufforderung wirklich vom Landgrafen Friedrich II. von Hessen kam. Stosch hatte mitgetheilt, que le prince a daigné de faire réflexion sur moi et qu'il aggréera mon hommage et l'offerte de mes services. Diese Ausdrücke sah er als eine offerte tacite des Landgrafen an. Dieser wünschte ihn für seine bevorstehende Reise als Führer; sobald er seine Bereitwilligkeit erkläre, sollte die Pension festgestellt werden. Aber er soll direct an den Fürsten schreiben, ihm seine Dienste anbieten und erklären, was für Leistungen man von ihm erwarten könne.

Die so unerwartet sich eröffnende Aussicht regte einen Tumult von Bildern und Plänen der Zukunft in ihm auf. Die erste Regung war, wie immer, anzunehmen: er schrieb Feronce, was man von ihm erwarten dürfe, und was seine Lebenswünsche seien, er legte in einem deutschen Schreiben vom 13. Juli dem Landgrafen seine Dienste zu Füßen. Er schreibt voll Dank an den Legationsrath, der ihm dies établissement honorable verschaffen wolle. Er hofft nun sein Leben mehr zu genießen; es sei aber auch die höchste Zeit. „Es gehört mehr zur Nothdurft, als satt werden und nicht nackend gehen."

Dann regt sich freilich die Ahnung, was er im Begriff ist aufzugeben.

Er war gerade etwas verstimmt gegen Sachsen. Seine Stellung als Pensionär des Königs war doch sehr unsicher. Neuerdings hatte man in Zuschriften an ihn den Beisatz Antiquaire du Roi weggelassen, den August III. doch früher selbst gebraucht hatte; er selbst pflegte ihn in gedruckten Mitgliederlisten seinem Namen beizufügen. „Er sei zwar," schreibt er Feronce, „durch die Wohlthaten vergangener Jahre diesem Hof verbunden (attaché), indes sei seine Pension so gering und außer Verhältniß zu der Magnificenz des Königs und zu seiner eigenen Stellung, daß der König seinen Namen nicht habe genannt wissen wollen." Er habe auch nach seinen herculanensischen Briefen „nur sehr vage Ausdrücke von Gnade und Protection erhalten." Er sagt, „daß er wohl annehmen, nicht aber verlangen könne: denn dieses wäre wider die Schuldigkeit und Dankbarkeit (gegen Sachsen) gehandelt, jenes aber stehe in seiner Gewalt." Er könne also keinen ersten Schritt thun. Aber er sei Herr seiner Entschließungen im Fall von Vorschlägen: je ne peux pas demander, mais je peux recevoir. Er müsse dem Hofe von dem Rufe Mittheilung machen, hofft übrigens, daß keine ent-

scheidende Antwort kommen werde. Er bestimmte Mengs, in diesem Sinne an den Grafen Wackerbarth nach München zu schreiben, wo damals der Kurprinz residirte; der Casseler Hof wurde nicht genannt und zweifelhaft gelassen, „ob es vielleicht gar der König in Preußen sein möchte.“ Im Falle einer ihm gebotenen Anstellung in Dresden fordert er, daß er „von keinem Menschen, Minister oder wer derselbe sei, sondern allein von S. Hoheit eigenem Befehl abhänge und denselben unmittelbar erhalte.“

Zugleich macht er dem Cardinal Albani von dem Rufe und dem Reiseplane des Landgrafen Mittheilung; dieser billigt alles und ist ungeduldig, den Fürsten zu sehen, autour duquel s'empressera toute l'Italie.

Sein Plan ist, den Prinzen, wenn er sollte nach Italien gehen, durch Unterricht zuzubereiten zum wahren Verständniß des Gründlichen in den Alterthümern und in der Kunst, in Form von Sendschreiben, entweder im Deutschen oder Italienischen, und dieses richtig alle Wochen. Er will mit der Abhandlung von der Schönheit aus der Geschichte der Kunst anfangen; diese Schrift werde seinen Geschmack noch verfeinern. „Wir könnten auf diese Weise Freunde werden, denn es bindet nichts mehr als ähnliche Neigungen.“ Er will ihm auch seine „Anmerkungen über die Baukunst“ und Mengs' eben erschienene „Betrachtungen“ zusenden.

Nur müsse er freilich gestehen, daß er, wenn die Wahl seiner Stellung von ihm allein abhänge, Rom allen Höfen der Welt vorziehen würde. Rom ist nicht nur ein Paradies von Reizen der Natur, es ist ein Born der Weisheit, und Gelehrte von Ruf werden hier Fürsten der Kirche gleichgeachtet. Er giebt sich der Hoffnung hin, daß er Rom nicht zu verlassen nöthig haben werde, um dem Prinzen in Italien zu dienen. Dann aber rückt ihm wieder die Schattenseite dieses Paradieses ins Gesichtsfeld. Der einzige Weg, vorwärts zu kommen, ist der Priesterstand, und zu dem hat er keinen Beruf. Merkwürdig ist nun folgende Wendung. Höher als alles was er dem Fürsten und dem Hof als Kenner und Gelehrter zu bieten hat, seien die Dienste zu schätzen, die er dem Staat leisten könne durch die Bildung der Jugend für den Geschmack des Wahren und Schönen. Darauf müsse er in Rom verzichten, wo alle Erziehung in den Händen der Geistlichen sei*).

---

*) Quant aux services que la cour . . . peut attendre de moi je n'en saurois rien dire: ou que Vous me prenez pour Lettré, ou pour Savant dans la Litterature grecque ou pour Antiquaire ou pour grand Connoisseur en la Peinture en Sculpture et en Architecture, si je possedois toutes ce qualités en un degré eminent, la Cour se pouvoit tout au plus vanter davoir une personne distingué & unique dans son genre. Mais cela ne rend aucune utilité reelle à l'état, & l'Antiquaire ou le Garde de Cabinet du Prince est un homme dont on peut bien se passer. — Mais je pourrois être utile independamment de la charge en formant dans la jeunesse le bon gout du vrai & du beau dans les beaux-arts, et c'est un talent qu' on ne peut acquerir au delà des monts . . . . Après tant d'années que j'ai mise a perfectionner l'histoire de l'art,

Jener Brief an Wackerbarth kam in Nymphenburg an, aber nicht mehr in des Grafen Hände. Am 3. Juli, schon vor der Absendung, war er plötzlich gestorben. Winckelmann wollte nun an den Kurprinzen schreiben, und ein solcher Briefentwurf in italienischer Sprache befindet sich in jenem Carteggio di Brunswick (s. Anhang.). Er zog es indes vor, den P. Leo Rauch in Warschau um seine Vermittelung zu bitten. Aber der Kurprinz hatte jenen Brief an Wackerbarth erbrochen. Man erinnerte sich nun seiner Bedeutung und fand für angezeigt ihn zu beruhigen. Der Kurprinz ernannte ihn zum Aufseher seines Musei (Münzcabinets) und Antiquarius, ohne Abhängigkeit von Jemandem, nebst allen damit verknüpften Ehren und Vortheilen. Es ward ihm freigestellt, dem Rufe an jenen anderen Hof, den er nicht namhaft gemacht, zu folgen, doch mit dem Vorbehalt, daß „ich, wenn ich würde gewünscht werden, den seinigen vorziehen möchte. Er werde sich bemühen, daß ich künftig mit Vergnügen an seinem Hof stehen solle". Auch bat er, jenen antiquarischen Briefwechsel fortzusetzen und an Bianconi zu adressiren.

Dieser persönliche Eingriff des sächsischen Thronfolgers machte nun doch dem Casseler Handel ein Ende. Überdies gab der Landgraf seine Romfahrt auf. Kein Wort verlautet mehr, in welcher Weise das doch förmlich geschehene Angebot zurückgezogen worden ist. Die Aussicht auf die Dresdner Anstellung entzündete zunächst ein Triumphgefühl. „Nunmehr bin ich auch kein Wisch mehr und werde künftig Herr Hofrath heißen, wie mein Vorgänger, wenn ich will."

Aber diese Freude war von kurzer Dauer. Denn nun „kommt wieder alles Vermuthen der Leibarzt Sr. Hoheit des Kurprinzen Bianconi nach Rom und wiederholt mir alles mündlich, ich höre aber, daß meine künftige Stelle unter drei Jahren nach geschlossenem Frieden nicht besetzt werden kann; möglich, daß man das Gehalt derselben, welches 600 Thaler war, auf einen geringeren Fuß (500, wie mit allen Bedienungen) herunter zu setzen gezwungen sein werde". Nun tritt auch Dresden sofort in gleichgiltige Ferne. „Ich bin der Meinung, nicht so weit zu denken und das gegenwärtig Gewisse und Reichliche dem Künftigen vorzuziehen." Und im November lautet es noch herabgestimmter.

Dies gewisse Gegenwärtige ließ nun auch nicht auf sich warten. Sein plötzlich so nahe gerückter Weggang mag den Cardinal angetrieben haben, sich den unersetzlichen Mann nun durch eine feste öffentliche Anstellung in Rom zu sichern.

„Unterdessen sehe ich ein, daß es Zeit gebraucht, ehe man überflüssige

---

que je veux faire imprimer sous mes yeux en Allemagne et après toutes les recherches que j'ai fait dans les beaux-arts, je tiens avec Socrate, qu'il est plus noble de tracer les connoissances qui embellissent et elevent l'esprit dans l'ame des hommes que sur la carte.

Leute mit Kosten kommen läßt, wir sehen auch nach dem Krieg kein Ende, und es ahnt mir, ich werde in Rom mein Leben kümmerlich, aber zufrieden beschließen". —

Diesen Einladungen gegenüber scheint ein kurz darauf wahrscheinlich durch den Grafen Firmian gekommenes Anerbieten aus Wien wenig Reiz gehabt zu haben. Jene rühmliche Anzeige der Description im Journal étranger hatte auch dort auf ihn „aufmerksam gemacht"; es wurde ihm „von weitem ein Antrag gemacht, auf welchen er seine Bedingungen gab". Dieser Antrag kam von dem prachtliebenden Erzbischof (seit 1757) Migazzi (einem Veltliner, geb. 1714), der Rom als Auditor der Rota (1746—1751) kennen gelernt hatte und später als Gesandter in Madrid den Tractat von Aranjuez mit dem spanischen und sardinischen Hof abschloß (1752). Fünfhundert Gulden völlig freies Gehalt sollte er haben, wenn er als Gesellschafter zu ihm gehen wolle. Er lehnte ab und schrieb Firmian seine Gründe.

Hof und Kirche unter Clemens XIII.

Wer je etwas gehört hat von den humanen Päpsten des Jahrhunderts der Aufklärung, dem werden bei der Kunde von Winckelmanns Anstellung als apostolischen Beamten gewiß die Namen der Lambertini, Ganganelli, Braschi in den Sinn kommen, einst so hochgefeiert. Aber die Zufallslaune hat es gefügt, daß es gerade die dunkelste Zeit päpstlicher Politik war, die Jahre des trotzigen Kampfes mit den Kronen um eine dem Untergange geweihte Sache — die Jahre Clemens XIII., wo dem Gründer der Archäologie dort Anerkennungen mancher Art zu Theil wurden.

Die weltgeschichtlichen Kämpfe, der Inhalt dessen was damals aus Rom und über Rom geschrieben wurde, sind der Hintergrund, vor dem sich die schriftstellerisch so fruchtbaren letzten zehn Jahre unseres Landsmannes in der heiligen Stadt abspielten. Er vermied es, sich um diese Kämpfe zu bekümmern und davon zu schreiben, theils aus Gleichgiltigkeit, theils weil er seit 1760 dem Hofe des Nepoten und dem Papst selbst nähergekommen war; seitdem 13
mußte seine Sprache in diesen Dingen mehr Zurückhaltung annehmen.

Clemens XIII. hatte einen guten Kopf für Geschäfte, und im Verkehr die einschmeichelnden Formen des Venezianers. Er war ein vortrefflicher Bischof, aber kein Papst, und er wußte es. Den ängstlich frommen Manne drückte eine so demüthige Bescheidenheit, ein so tiefes Mißtrauen zu sich selbst, daß er vorausbestimmt war, wie Benedict XIII., samt Staat und Kirche einem herrschsüchtigen Minister in die Hände zu fallen. Diesen fand er denn auch nach Archintos Tode in dem Florentiner Torrigiani. Ein hartnäckiger, heftiger, gewaltthätiger Mann, feroce wie Bonifaz VIII. nennt ihn Tanucci, ohne dessen Gelehrsamkeit, so rauh und grob, wie der Papst gütig und höflich

war; der bald in allen Zweigen selbstherrisch waltete und dem verzagten, ungewissen Geist des Papstes sich unentbehrlich machte. Er überzeugte den Cardinalnepoten, daß er sich durch Betheiligung an den Geschäften in diesen schweren Zeitläuften den Haß der Stadt, der Cardinäle, der Höfe zuziehen werde und noch größeres Unheil beim Ableben des Oheims, daß er ihm daher die Last dieser odiosità abtreten müsse, die er aus Liebe zu Neffe und Onkel gern sich aufbürden wolle. Selbst Cardinäle und Diplomaten litten unter seinen Zornausbrüchen, die er Offenheit nannte. Ein Gesandter sagte, er befehle sich vor jeder Audienz Gott, daß er ihn mit Langmuth waffne, um alle seine Impertinenzen ruhig hinzunehmen.

Clemens XIII. und sein Minister schienen nur bestimmt, die antijesuitische Stimmung der katholischen Welt zu reizen. Der Papst, schreibt Bianconi, hat in wenigen Jahren alles Ansehen verloren, das seine Vorgänger Jahrhunderte von Arbeit und Politik gekostet.

Die Freigeisterei erhob ihr Haupt höher denn je. Damals unterzeichnete Voltaire seine Briefe häufiger mit den Worten Ecr. linf. Auf einen und denselben Tag, den 3. September 1759, fiel die Verdammung der Encyklopädie und die Verbannung der Jesuiten aus Portugal. Am 17. April 1761 reichte der Abbé Chauvelin beim Pariser Parlament die erste Anklage gegen die Constitution der Gesellschaft Jesu ein, als der guten Ordnung und Zucht der Kirche und den Maximen des Königreiches entgegen. Am 3. September 1762 antwortete der Papst mit dem ersten Breve an die französischen
14 Cardinäle zu Gunsten der Jesuiten, die er für den der Kirche nützlichsten Orden achte, und erklärte im geheimen Consistorio die Beschlüsse des Parlaments für null und nichtig.

„Von den Händeln", so schreibt Winckelmann 1760, „eines kindischen Papstes und thörichter Priester mit mächtigeren und gescheiteren als sie sind, glaube ich, wird Ihnen wenig gedient sein, ich würde dieselben auch entweder verkehrt oder nur halbwahr schreiben. . . . Das Pfaffenreich nähert sich seinem Sturz und Untergang auf allen Seiten, und man befürchtet schon hier, daß das Haus Österreich, wenn es sollte Frieden bekommen, dem Papste Ferrara nehmen werde; ja die Cardinäle selbst prophezeien, daß in dreißig Jahren der Papst nichts mehr außer den Ringmauern von Rom werde zu sagen haben."*) „Der Papst," schrieb Friedrich der Große an d'Alembert, „kommt mir vor wie ein alter Seiltänzer, qui voulant refaire les tours de sa jeunesse se casse le cou." Gleichwie Rom, so hoffte Tanucci (1761), mit seinem Schatten von Wissen und mit der Unwissenheit

*) La machina, amico, va in rovina (io parlo di quella de' preti) in cinquant' anni non vi sarà forse nè papa, nè prete. La fermentazione è arrivata all' orlo della pila, che bolla a scroscio (per parlar toscano), e Roma diventerà un deserto. 26. Februar 1768.

der Jahrhunderte einst seinen Wunderbau aufgerichtet hat, so wird derselbige zu Grunde gehen durch die Unwissenheit der Kirche und durch die Wissenschaft der Weltlichen, weil unumquidque dissolvitur eodem modo quo colligatum est.“ Und spottend erwidert ihm der Abate Galiani: Es ist das Privileg Roms, sich für die ewige Stadt zu halten. Das alte hatte die Augurien des Gottes Terminus und der Göttin Fortuna, das neue hat die Pforten der Hölle, auf die es sehr baut; Selbstvertrauen ist ja die innerste Qualität aller unfähigen Fürsten.

Die Gewissenhaftigkeit des Papstes griff sogar in die Vergnügungen der Römer ein, an denen doch die ganze Welt, selbst die ketzerische, ein Interesse hat. Er verbot die öffentlichen Bälle beim Carneval, der ganz melancholisch wurde; und die Römer hätten nun gewünscht, daß der alte Prospero, der Späße so gut machte wie verstand, doch die Jahre des heiligen Petrus erreicht hätte. Im Jahre 1762 setzte Rom und Italien die Frage in Aufregung, ob der Carneval am Montag geschlossen werden müsse, da auf den Dienstag die Vigilie des Apostels Matthias fiel. Der Tag des Apostels Matthias legt sich öfters störend in den Schluß des Carnevals. Benedict XIV. pflegte den Ersatzapostel ohne Umstände in die Fasten zu versetzen; und um diesen Dispens bat jetzt der König von Hispanien, der am letzten Tage des Carnevals ein prachtvolles Hoffest zu geben pflegte, und sein Erzbischof, der einen Agenten sandte, weil er sich vor dem süßen Pöbel von Neapel fürchtete. Der Cardinal Spinelli unterstützte das Gesuch; der Papst berief die Congregation des heiligen Uffiz, auf dessen einmüthiges Zureden (et tu Brute?) er geneigt schien, nachzugeben. Als aber der Agent bei dem Cardinalnepoten die Entscheidung abholte, stand am Rand des Memorials: non si concede.

Damit hingen denn auch einige Reformen zusammen, die die alten Götter betrafen. „Diese Woche (Februar 1760) wird man dem Apollo, dem Laokoon und den übrigen Statuen im Belvedere ein Blech vorhängen, vermittelst eines Drahtes um die Hüfte; vermuthlich wird es auch noch an die Statuen im Campidoglio kommen. Eine eselsmäßigere Regierung ist kaum in Rom gewesen, wie die jetzige ist. . . Bouchard fängt an mit Leinwand zu handeln, weil jetzo, da die Dummheit und die eselsmäßige Einfalt auf dem Throne sitzt, kein Mensch Bücher kauft“*). Er wollte damals etwas aufsetzen „von den Schicksalen der Werke des Alterthums zu unseren Zeiten.“

*) Li avvanzi dell' arte statuaria antica corrono ora più che mai risico d'essere trattati col zelo di S. Gregorio e di Adriano sesto. S. S. a fatto ricuoprire con grembiali dipinti tutta la parte nobile de' putti e angiolini di Ciro Ferri e di Maratta nel palazzo, e le statue nel Belvedere, l'Apollo e Laocoonte etc. restano come Adamo di Alberto Durero colla foglia di latta appesa, non ostante che la Sua Scrupulosità non le vedrà mai. Non è poco che non le abbia fatte castrare all' uso di serraglio del Gran Turco. Il Sig. Card. Albani vi si conforma in tanto che non fa rimettere

Als sein Freund Pagliarini ein antijesuitisches Pasquill I lupi smascherati gedruckt hatte, doch nicht in seiner Offizin, sondern beim portugiesischen Gesandten Almeda, dessen Archivar er war, ließ ihn Torrigiani ins Gefängniß werfen und seine Druckerei schließen.

„Man hat ihn", schreibt Winckelmann den 3. Januar 1761, „gebunden aus seinem Hause geführt, da er kaum von einer gefährlichen Krankheit sich in etwas erholt hatte, und er sitzt schon einen Monat, ohne jemanden sehen noch sprechen zu können. Man kann nicht hinter die Wahrheit kommen; er
16 war mein Freund, und ich nehme unendlich viel Antheil an seinem Unglück." Der Jesuitengeneral verlangte, daß Pagliarini nach den alten Gesetzen Roms gerichtet werde, die auf den Druck von Satiren die Galeren setzten. Es wurde beschlossen, jedenfalls die Sentenz zu verhängen, um ihn mit der Infamie der Strafe zu brandmarken. Im November wurde er wirklich zu sieben Jahren Galere verdammt, „welches so gut ist als der Tod, in der tödtlichen Luft am Meer. Man glaubt aber, er werde vom Papste Gnade erhalten. Gott lasse keinen Menschen in der unbarmherzigen Priester Hände gerathen! Genus implacabile vatum!" Tanucci bat für ihn bei Torrigiani. Die Strafe wurde nach gethanem Fußfall vom Papste aufgehoben. Er hatte vier Monden im Kerker gesteckt. Tanucci wies den Cardinal Orsini an, ihn mit allem Nöthigen versehen nach Neapel zu befördern; König Karl wolle ihm alles ersetzen. Der Gesandte Portugals theilte ihm dort mit, daß ihn sein König zum portugiesischen Edelmann und Legationssecretär mit lebenslänglicher Pension gemacht habe, außer Schadenersatz und einer Summe für Equipage und Dienerschaft. Damals sagte man, „Bourbonenhaß und keine Vergebung" sei der Jesuiten elftes Gebot. Laut und heftig erscholl von allen Punkten der katholischen Welt zum Vatican der Ruf nach ihrer Vernichtung. —

Es war der Cardinal Passionei, von dem man sich zuflüsterte, daß er der Autor der „entlarvten Wölfe" sei; der sämtliche antijesuitische Satiren und Kupfer aufhob und die Bulle ihrer Unterdrückung — seinen catonischen Refrain — stets im Brevier mit sich führen sollte.

17 Winckelmann war seit der Verbindung mit Albani, für dessen Feind Passionei galt, etwas mit dem Pascha von Fossombrone auseinander gekommen. Er hörte in Florenz, daß dieser „sehr empfindlich" darüber sei: — „ich bin mir aber der nächste und will nicht als ein Pedant meine Zeit verlieren!" Am 23. Oktober 1759 besuchte er ihn noch einmal „in aller Eile" auf Camaldoli, aß auch noch manchmal bei ihm. Aber seit 1760 zog er sich zurück. Im Februar 1761 indes verliert Passionei noch einmal

---

i cotali troncati alle statue che fa ristaurare, ma senza coglioni non le vuole. Winckelmann an Bianconi 1. Sept. 1758.

einen schönen Dante an ihn infolge einer Wette, daß er das martorellische Tintenfaß durch Fragianni bekommen wolle.

Zu jener Zeit ward gegen einen Katechismus (Exposition de la doctrine chrétienne) des P. Mésenguy aus Beauvais von den Jesuiten beim heiligen Stuhle Klage erhoben und eine Congregation zu dessen Prüfung niedergesetzt. Passionei nahm sich des nach Jansenismus riechenden Buches mit bekanntem Eifer an, als sich aber zeigte, daß er überstimmt werden würde, verließ er den Quirinal, um fern vom Hofe im Eremo zu grollen. Bald vernahm er, daß der Papst dem Jesuiten Lazzarini die Anfertigung des Verdammungsbreve übertragen habe. Er wollte es nicht glauben. Aber am 15. Juni 1761 erhielt er, so erzählt Monsignor Garampi in einem Briefe an Olivieri vom 17. Juni, eine trockene Ambasciata, das Breve zu unterzeichnen, bei Vermeidung des Unwillens Seiner Heiligkeit (S. S. se ne sarebbe risentita). Er zögerte einige Zeit; da aber das Breve umgehend zurückfolgen sollte, und der Kutscher unten wartete, so unterschrieb er, aus Furcht, sein Secretariat zu verlieren. „Aber den ganzen Tag über dauerte ein so heftiger Zorn, daß am nächsten Morgen ein Anfang von Apoplexie sich zeigte, er weigerte sich, einen Aderlaß zu nehmen und verlor am Abend die Sprache“. Dramatischer ist folgender Bericht. Als er mit dem Cardinal Sciarra und dem Prinzen von Palestrina zu Tafel saß, erschien der Substitutus Brevium und übergab den Akt mit dem Befehl zu unterschreiben. Es traf ihn wie ein Donnerschlag; er versank in ein langes, tödtliches Schweigen; dann fuhr er auf und stürzte aus dem Zimmer. Der Servite Baldoriotti ging ihm nach, — ein alter Mann, der Macht über ihn hatte und ihn herumzukriegen ausgewählt war. Er quälte ihn, bis er nachgab. Der Cardinal Scanderbeg ergriff die Feder, unterzeichnete das Breve, ohne es eines Blickes zu würdigen, mit Schluchzen, und schleuderte die Feder fort mit den Worten: É fatto della Santa Sede! Das waren seine letzten Worte, von krampfhaften Zuckungen ward er ergriffen, denen ein Schlag folgte: die linke Seite und die Zunge waren gelähmt. Seitdem kehrte nur in
Zwischenräumen das Bewußtsein wieder; er starb am 5. Juli und liegt be- 18
graben in seiner Titularkirche San Bernardo in den diocletianischen Thermen.

Bei der Kunde dieses Todes schrieb Lami: „In ihm geht eine große Stütze der Wahrheit verloren“. Um dieselbe Zeit starben noch zwei andere gelehrte und gemäßigte Cardinäle, und es hieß: wann wird die Kirche wieder Leute haben wie Orsi, Tamburini, Passionei? Wir hoffen nicht sie zu erleben, vielleicht erst unsere späten Enkel.

Von Passioneis Bibliothek sagte man anfangs, der Papst wolle sie kaufen und im Quirinal zum öffentlichen Gebrauch stehen lassen. Er verbot, etwas daraus zu entfremden, die Corsinis sollten einige Manuscripte für sich gerettet haben. „Ich kenne dieselbe besser als irgend jemand“, schreibt

Winckelmann, „und es würde ein Verlust für mich sein, wenn dieselbe außer Rom ginge". Mit der Vaticana vereinigt wäre sie freilich „so gut als vergraben". Paciaudi, der gerade den Auftrag erhalten hatte, eine neue Bibliothek für Parma zu schaffen als Ersatz für die nach Neapel gegangene Farnesische, verhandelte ebenfalls mit den Erben. Endlich kaufte sie der Augustinergeneral Vasquez und brachte sie in die Bibliothek bei San Agostino, die von ihrem Gründer, dem Prälaten Angelo Rocca (1545—1620) Angelica heißt. Die Kupferstichsammlung erwarb der Cardinal Sciarra für die Kaiserin.

Winckelmann empfand diesen Tod als schweren Verlust. „Ich habe einen großen Freund in ihm verloren, und Herr Usteri kann bezeugen, wie lieb er mich hatte". Aber Albani wurde Passioneis Nachfolger an der Vaticana, und dies eröffnete seinem Abate den Weg zu der päpstlichen Bibliothek.

Der Cardinal Spinelli

Nach Passioneis Hingang hielten die Jesuiten für ihren Hauptfeind im heiligen Colleg den Neapolitaner Joseph Spinelli. Er war nun der bedeutendste Cardinal. Er begegnet uns in Winckelmanns Briefen erst Ende 1762; aber die Bekanntschaft war älter. Vielleicht ward sie vermittelt durch Passionei, der Spinelli hochhielt (und er war mit seiner Hochachtung sehr sparsam). Paciaudi hatte mit dem Cardinal viele Jahre zusammengelebt, als sein unzertrennlicher Begleiter auf der Villa in Torre del Greco, in den Bädern und auf seinen amtlichen Reisen im Königreich und im Kirchenstaat. Als er nach Parma ging, wurde Winckelmann vielleicht als Ersatz heran-
19 gezogen. Für Spinelli war es Bedürfniß, solche rührige Gelehrte in seiner Nähe zu haben und sich von ihren Forschungen (die er oft selbst anregte) erzählen zu lassen. So lud er im Jahre 1757 den bekannten Etruskologen Passeri zu sich, indem er ihm, blos für den Genuß seiner Unterhaltung, Haus, Tisch, Bedienung, Carosse und Reisekosten anbot. Barthélemy rechnet die in Spinellis Gesellschaft verbrachten Stunden zu seinen angenehmsten römischen Erinnerungen.

„Vierzehn Tage nach dem neuen Jahre", schreibt Winckelmann am 1. Januar 1763, „werde ich mit dem Herrn Cardinal Spinelli auf ebensoviel Tage nach Ostia am Meere in dessen Bisthum gehen und hoffe in Gesellschaft dieses vernünftigen Mannes, welcher mir nicht weniger als mein Herr (der ihm feind ist) wohl will, vergnügt zu sein. Er will daselbst auf meine Angaben graben lassen, und vielleicht bin ich so glücklich, etwas zu finden". Er kam am 16. zurück und schrieb: „Ich bin in Ostia die zehn Tage des Carneval, nebst den Patres Jacquier und Le Sueur, mit dem Cardinal Spinelli sehr vergnügt gewesen. . . In den Ruinen des alten Ostia ließ

ich verschiedene Versuche mit Nachgrabungen machen, und wenn wir künftiges Jahr wieder dahin kommen, soll die Arbeit wieder vorgenommen werden.... Ich habe eines der größten Basreliefs in der Welt daselbst entdeckt, welches zugleich eines der seltensten und schönsten ist: denn es stellt den Theseus vor, wie er die Schuhe und den Degen seines Vaters findet, in sieben Figuren. Ich habe es für mein italienisches Werk gezeichnet". Dieses Relief erhielt die Villa Albani. Dabei kam er wieder einmal in Lebensgefahr. „Ich begab mich mit bloßen Füßen in eine Grotte voll Wasser, um ihre Construction genau zu untersuchen; da mir das Wasser bis an die Knie reichte, ging ich wieder hinaus und zog mich ganz aus. Ich begab mich nun noch einmal an meine Untersuchung, als ich aber in einen engen Gang gerieth, wo das Wasser höher war, als ich selbst, so löschte die Fackel im Wasser aus, und nur mit vieler Mühe konnte mir der außerhalb der Grotte stehende Bediente wieder heraushelfen".

Giuseppe Spinelli stammte aus einer alten süditalienischen Adelsfamilie, seine Mutter war eine Imperiali, und sein Oheim der bekannte Cardinal Giuseppe Renato Imperiali, von dem die große Bibliothek dieses Namens in Rom stammte. Ein Vetter von ihm war der Prinz von Tarsia in Neapel, in dessen mit einem Aufwand von 120000 Dukaten gegründeter Bibliothek „die Vergoldungen mehr als die Bücher kosteten, und gerade Linien nicht existirten".

Hört man von den früheren Thaten dieses Kirchenfürsten, so wundert 20
man sich, Winckelmann in seiner Gesellschaft zu finden. Denn seine Vergangenheit war die eines Zeloten. In Flandern war er es, der den ehrwürdigen Bernhard van Espen wegen Beziehungen zu dem jansenistischen Bischof von Utrecht von seinem Katheder in Löwen vertrieb, und die Annahme der Bulle Unigenitus als Bedingung der Ertheilung von Lehrstühlen und Pfründen durchsetzte. Als Erzbischof von Neapel (seit 1734) war er sechzehn Jahre lang eifrig thätig für Bildung und Zucht von Klerus und Diöcesanen. Als Curiosität hat die Geschichte der neapolitanischen Kirche aufbewahrt, daß er auch *einmal* gepredigt hat, sehr gehaltvoll, und da er ohne Übung war, nach mühsamem Memoriren. Er gab dem Chor der Metropolitankirche seine jetzige barocke Gestalt.

Spinelli erlangte großen Einfluß am Hofe Karls III. und infolge davon Feinde. Die Zerwürfnisse zwischen dem heiligen Vater und dem katholischen König infolge der spanischen Werbungen von 1737, als der Cardinal Acquaviva mit allen Spaniern und Neapolitanern Rom verließ, hatte Spinelli glücklich beigelegt. Man sprach 1750 in Rom von der Gründung einer Primazia in Neapel, mit oberster Apellinstanz für die Bischöfe beider Sicilien. Da bereitete er sich durch einen unbesonnenen Schritt seinen Sturz. Längst machte ihm der wachsende Unglaube Sorgen, er ängstigte

den König mit Erzählungen von den vielen tausend Atheisten und Ketzern, die in Neapel verborgen sein sollten. Er verfolgte das Haupt der dortigen Aufklärung, den Abate Genovesi; endlich ließ er zwei Priester im erzbischöflichen Gefängniß einkerkern mit dem Gebot, ihre Irrthümer abzuschwören. Er hielt den Moment der Aufregung für geeignet, das heilige Amt in Neapel einzuführen. Er ernannte die Räthe und Notare; er ließ ein Siegel für die Processe anfertigen und über die Thür des dazu ausersehenen Hauses die Worte setzen Santo Uffizio. Diesen Namen nun hat das Volk von Neapel nie ertragen können: Bürgerkriege sind darüber geführt worden, mit großen Opfern hat man diese Freiheit von den spanischen Königen erkauft. Nur in Palermo durften Ketzer gefoltert und verbrannt werden. „Wunderbar, ruft Colletta, dies leichtgläubige, abergläubische, unwissende Volk erhebt sich auf den blosen Verdacht hin in hellem Aufruhr, vergißt und bedroht
21 die Autorität des Monarchen, belagert und besiegt in den eigenen Quartieren zahlreiche Truppen! Und nicht etwa, wie sonst, der Pöbel, in blinder Wuth oder aus Liebe zu Aufruhr, auch nicht die Gebildeten aus Aufklärung und Freiheitsliebe, sondern alle Classen, die wohllebigen Stände und die schlichten Landleute in einmüthigem Eifer, von gemeinsamem Instinct getrieben. Dasselbe Volk, das gestern die Vertreibung der Hebräer verlangte, die neuen Barfüßer empfing und beschenkte, die Knochen der fünf neuen Heiligen teuer bezahlte, es murrt beim Anblick der Tafel am erzbischöflichen Palast, erhebt sich und bedroht zwei Cardinäle mit dem Tode".

Die Minister und der Adel ergriffen die Gelegenheit, Spinelli zu verderben. Man ließ bewaffnete Bauernbanden in die Stadt kommen, und der Erzbischof war schon nach Torre del Greco entflohen, ehe der König noch eine Ahnung hatte von dem, was unter seinen Fenstern vorging. Als er eines Tages ausritt, sah er sich auf dem Largo del Palazzo von Volksgewühl umringt, und das Gebrüll erscholl: Kein heiliges Uffiz! Es erschien der Abgesandte des Volkes und brachte die alten Gesetze und Verträge in Erinnerung. Der König war tief erschüttert angesichts dieses Schattens einer Revolution; einen unauslöschlichen Haß faßte er von Stund an gegen Spinelli. Er übergab die Untersuchung dem Rath der Seggi, und es kam zu einem Prozeß, den der Marchese Fragianni (dies war der Eletto del Popolo) in der königlichen Kammer von Santa Chiara führte. Der König erließ ein Edict, in dem er das Gebahren des Erzbischofs streng tadelte, die geheime geistliche Gerichtsbarkeit aufhob und jene Tafel herabschlagen ließ. Spinelli verließ Neapel und wurde vom Hof, sogar durch Drohungen, bestimmt, seine Entlassung einzureichen.

Er ging nach Rom und kaufte den Palast Caroli am Apostelplatz, in dem er die Bibliothek Imperiali zum öffentlichen Gebrauch aufzustellen beschloß. Bis zu dessen Einrichtung bewohnte er den Palast Doria am Corso.

Der Papst entschädigte ihn durch das Cardinalbisthum von Palestrina, dann von Porto, endlich von Ostia und Velletri, und durch das Decanat.

Vielleicht hatten jene erschütternden Erlebnisse seinen Eifer gedämpft; wenigstens hört man von nun an nur günstig von ihm sprechen, als von dem ersten unter den Cardinälen höherer Ordnung, die sich in der Schule der Nuntiaturen bilden. Neben der früheren Strenge trat nun auch die seinem Wesen eigene Humanität, die hier die Färbung neapolitanischer Verbindlichkeit trug, nicht ohne einen Beigeschmack von Falschheit, zu Tage: man 22
bewunderte die Verbindung dieser, wie es schien, unverträglichen Eigenschaften.*)

Bei der letzten Papstwahl (1758) hatte er die Gewandtheit eines vollendenten Conclavstrategen entwickelt. Er hatte sogar selbst Aussichten; aber Karl III. mit der ihm eigenen Zähigkeit der Abneigung war gewillt, alles daran zusetzen, um Spinelli abzuwenden. In ihm war, wie Firmian schreibt, die Idee festgewurzelt, daß unter einem Papstthum Spinellis sein Reich der Zerrüttung anheimfallen müsse, weil jener sicher seinen Haß gegen den Hof werkthätig äußern werde. Er verschaffte sich durch ein eigenhändiges Schreiben die Exclusive Spaniens, die Orsini dem Conclave mittheilte. Spinelli beschloß nun, wenigstens seinen Einfluß bei der künftigen Regierung sicher zu stellen. Er wußte, daß Cavalchini als Jesuitenfreund die Exclusive Frankreichs habe; aber er trat seiner Partei bei, um nach dessen Schiffbruch als Gegendienst ihre Stimmen für Rezzonico fordern zu können, der als Creatur Clemens XII. auch die Corsinis für sich hatte.

Infolge davon erfreute sich Spinelli ungemessenen Credits bei Clemens XIII., mit dem er jeden Sonntag Abend eine Conversazion hatte. Nach Archintos Tode wurde ihm das Staatssecretariat angeboten, er lehnte es ab, wegen der voraussichtlichen Zerwürfnisse mit Spanien und Neapel. Dieser Hof war über seinen Einfluß „unglaublich verlegen“, hoffte jedoch, „daß des Cardinals feurige Denkungsart ihn mit den übrigen Ministern bald entzweien werde“, wie auch, in Folge von Torrigianis Parteinahme für die Jesuiten, schon im Sommer 1759 geschah.

Winckelmanns Anstellung war des Cardinals letzte That. Er galt dafür, daß ihn nichts froher mache, als die Gelegenheit, Freunden wirksam zu helfen. „Mein Gönner, der große und gelehrte Cardinal-Decan Spinelli, dem ich jene Stelle zu danken habe, starb wenige Tage nachher, zu meinem äußersten Betrübniß, im 69sten Jahre. . . Es ist der größte Verlust für mich in Italien“. Er erlag einem Frühlingsfieber, das ihn am Freitag Abend überfiel und nach vier Tagen, am 12. April 1763, hinstreckte. Seine Reste 23
ruhen in Sant' Apostoli.

*) Uomo di abilità, di mente, e piuttosto dotto, ma di una rigidissima morale, e rigorista, di ottimi costumi, ma non troppo sincero, con moltissimi nipoti. (Charakteristik der Cardinäle vom 5. März 1757 im Wiener Archiv.)

Das Commissariat der Alterthümer

Am 30. März 1763 starb unerwartet der Abate Ridolfino Venuti, Antiquar der apostolischen Kammer und Oberaufseher aller Alterthümer in und um Rom (Delegato sopra la conservazione delle Antichità di Roma, auch Sovrintendente dell' Antichità, oder Commissario delle Antichità della Camera Apostolica, Romanarum Antiquitatum Praeses), welches Amt er neunzehn Jahre bekleidet hatte. Der Posten war ein sehr gesuchter. „Diese Stelle", schreibt Winckelmann, „welche monatlich zwölf Scudi und mit den incertis funfzehn Scudi beträgt, giebt wenig oder nichts zu thun, und also können Sie sich vorstellen, wie viele Concurrenten zu derselben gewesen, von denen ein jeder einen oder mehr Cardinäle auf seiner Seite hatte". Der sich am meisten Hoffnung gemacht, war unser armer Abate Bracci, dem aber diesmal seine Engländer nichts halfen.

Die Stelle ist eine Gründung des sechzehnten Jahrhunderts. Im Jahre 1534 war es, als Latino Giovenale Manetti († 1553) von Paul III. die Aufsicht über die römischen Alterthümer erhielt; er führte auch Kaiser Karl V. bei seinem Besuche der Stadt. Eine neue Bedeutung hatte die Stelle erhalten seit Clemens XI., und von da an war sie auch immer durch den Einfluß der Albanis vergeben worden. Gleich nach seiner Thronbesteigung (1701) erließ er ein Edict, das alte Verordnungen erneuernd die Ausführung von Statuen, Gemälden, Bronzen, Gemmen verbot, ein zweites (1704) fügte dazu Mosaiken, Inschriften, Handschriften, Documente jeder Art. Funde von Alterthümern mußten dem Commissär der Alterthümer Francesco Bartoli, dem Sohne und Nachfolger des bekannten Pietro Sante Bartoli, angezeigt und durften nur mit seiner Erlaubniß und nach genommener Zeichnung versetzt oder verbraucht werden. Inschriften wurden Monsignore Francesco Bianchini gemeldet, Manuscripte den päpstlichen Archivaren. Als Beweggründe werden angeführt der Glanz der Stadt, der durch solche alte Erinnerungen wächst, und das Studium der Geschichte. Die Veranlassung des zweiten Edicts war die Idee des christlichen und des Inschriftenmuseums, die dem Papst von dem veronesischen Prälaten eingegeben worden war, aber leider nicht über die Anfänge hinauskam.

Der Antiquar der päpstlichen Kammer, so schildert Winckelmann die
24 Pflichten des Amtes, muß ein schriftliches Zeugniß geben, dasjenige zu bekräftigen, welches zwei Assessores auf das Memorial an den Cardinal Kämmerling geben, über Gemälde sowohl als Marmore, die aus dem Lande gehen. Diese Assessores sind des Präfecten oder Präsidenten Untergebene und verpflichtet, diese Sachen zu besehen: er nicht wie jene; aber ihm steht es frei, alles von neuem zu besehen und jener Urtheile ungiltig zu machen. Ferner mußten ihm a ripa, wo die Sachen eingeschifft wurden, alle Kasten

geöffnet werden, die bis zu seiner Besichtigung nicht völlig verschlossen und verschlagen werden können. Seine Pflicht ist ferner, über alle Alterthümer in und um Rom ein wachsames Auge zu haben. Es darf Niemand ohne seine Erlaubniß nach Alterthümern auch in seinem eigenen Grunde graben. Es muß ihm daher alles gezeigt werden, und was aufblickt, bleibt ihm nicht verborgen.

Jener Venuti tritt nebst zwei Brüdern schon bei der Gründung der Akademie von Cortona auf. Die Familie war eine der ältesten Cortonas und weist seit dem Mittelalter eine Reihe berühmter Namen auf, in der Litteratur und im Felde, war aber damals verarmt. Marcell trat in Karls III. Dienste und leitete die Anfänge der herculanischen Ausgrabungen, die er auch beschrieben hat (1748); Filippo ging in Sachen des lateranischen Capitels nach Bordeaux, trat Montesquieu nahe und lebte später als Propst zu Livorno, wo er nach dem Muster der florentinischen eine Società Colombaria gründete. Ridolfino ging nach Rom und studirte Rechte und Antiquitäten. Der Cardinal Albani machte ihn 1735 zu seinem Gentiluomo und Hausantiquar (Adjutante di studio). Er schrieb für ihn die Erklärung seines Münzcabinets; und nach dem Tode des Abate Francesco Palazzi wurde er dessen Nachfolger als apostolischer Antiquar. Nach seinem Tode gab Stefano Piali die von ihm verfaßte Topographie Roms heraus, eine Compilation mit Zugrundelegung Nardinis, die in schwierigen Fragen nur den Dissens der Antiquare referirt, und vom Herausgeber mit Piranesis Einfällen bereichert ist. Mehr als in der Topographie galt sein Urtheil in Bestimmung alter Bildnisse, auch bei Winckelmann. —

Venuti konnte mit den 160 Scudi Gehalt und dem, was ihm Albani gab, nicht auskommen, besonders da die Rentkammer des Cardinals zuweilen ihre Zahlungen einstellte; man hört zufällig, daß dieser ihm im März 1750 vierzehn Monate schuldete. So war er auf die Führung der Fremden angewiesen; unter ihnen begegnet uns 1759 die Markgräfin Friederike Sophie von Bayreuth, die Schwester Friedrichs II., und ihr Gemahl. Schatullen, kostbare Dosen mit Dukaten gefüllt, waren der Lohn solcher Dienste. Dieses Geschäft des Cicerone galt in Rom nicht für unbedingt reputirlich. Auch 25
solche die verstanden die Rolle des laquais de place in den Formen des besten Gesellschafters, Gourmands, Poeten und Witzbolds zu spielen, und nur die vornehmste, reichste und schönste Welt in graziösester Weise über den Leidensweg durch die römischen Museen hinwegzuhelfen verstanden, wurden von den Römern nur spöttelnd genannt. Wir hören von Winckelmann, „daß Venuti, aus einem alten adeligen Hause, aus Nothdurft, in die ihn sein Unverstand gebracht, sich herunterlassen müssen, Fremde in Rom zu führen, das ihm von Personen, die denken wie sie sollen, übel ausgelegt wurde“.

Diese Stelle vergab der Cardinal-Kämmerer, damals Carlo Rezzonico,

Cardinalpresbyter von San Clemente. Er war vom Schnitt seines Oheims, wohlthätig, gerecht, verschwiegen, kein Cabalenmacher. Sonst entwerfen die scharfen römischen Federn von ihm kein schmeichelhaftes Bild: Talent des Handelns fehle ihm gänzlich; er sei unentschlossen, schwerfällig, tactlos, zerstreut. Er las alle Bittschriften aufmerksam durch, erschien aber dann bei wichtigen Verhandlungen erschöpft und verdrossen, bei Audienzen finster, unruhig, streng; in den kurzen Conferenzen mit dem Oheim seufzte er, gähnte und schlief ein. Jede Bitte verwirrte, jede Geschichte langweilte ihn. Sein Dasein zerfloß zwischen Unthätigkeit, Messelesen und viertelstündigen Stoßgebeten; infolge davon wurde seine Gedankenrichtung immer düsterer und abergläubischer.

Winckelmann meldet seine Ernennung am 9. April, den folgenden Mittwoch wird er in Amt und Pflicht genommen.*) „Diese Stelle", schreibt er triumphirend, „ist mir vor vielen anderen, die sich ängstlich und kräftig darum bewarben, ertheilt worden. . . Meine beiden Gönner sind endlich übermächtig worden". Die Einladungen nach Dresden, Cassel, Wien wurden wohl als Hebel verwandt, diese Gönner in Bewegung zu setzen. „Es ist die schönste Stelle, die ich mir hätte wünschen können. . . Ich habe mehr erlangt, als ich verdiene, und als ich im Traum mir bilden können". Er nennt sie „ansehnlich", d. h. ehrenvoll, sie setze ihn in den Stand, die kleinen Kläffer, wenn er wolle, zu züchtigen.

Um zu begreifen, was ein Präsident der Alterthümer in Rom bedeutete, muß man sich erinnern, daß die bildenden Künste dort das einzige profane geistige Interesse waren. „Um die flüchtige Aufmerksamkeit des Römers zu fesseln, bemerkt ein Reisender, muß man ihm von Malerei, Sculptur, Münzen vorreden, dies ist die einzige Unterhaltung, die er des Anhörens werth achtet." Wer sich in Rom in den Ruf eines Protectors der schönen Künste zu bringen wußte, dessen Name hatte einen guten Klang, er mochte sonst eine Bestie sein. Darin waren alle Päpste übereingekommen, mochten sie zelotisch oder freisinnig sein, mochten sie ihre Neffen zu Fürsten machen oder knapp halten, daß sie für die bauliche und bildnerische Pracht der Stadt sorgten. Oft am Rande des Grabes zu Fürsten der Kirche erhoben, beeilten sie sich, für Denkmäler mit ihrem Namen und Familienwappen zu sorgen. Man hörte zuweilen in den Conversazionen der Monsignori eine historische Apologie des Papstthums vortragen, die sich hierauf berief: den Cultus der Kunst, sagte man, den einzigen wahrhaft nützlichen, auch nach der Ansicht Friedrichs des Großen (I, 309), würde Europa nicht gekannt haben, wenn Rom, d. h. der

*) La carica vacante di Deputato sopra la conservazione delle Antichità di Roma, per la morte seguita ultimamente del Canonico Venuti, è stata conferita al Sig. Abb. Gio. Winckelmann Sassone, Familiare dell' Emo Alessandro Albani. Diario ordinario 16. Aprile 1763. Das Diplom s. im Anhang.

heilige Stuhl sie nicht gepflegt hätte. Wer daher die päpstliche Macht an- 26
greife, der greife alle Künste an. —

Winckelmann wollte also suchen, die Stelle zu einer höheren Würdigkeit zu erheben. Längst hatte er ja beschlossen, die Fremden soviel als möglich zu fliehen, „als Störer meiner Ruhe und Räuber meiner Zeit". Ich habe ein Gelübde gemacht, mich selbst und die Stelle, die ich bekleide, nicht wie Venuti zu erniedrigen und einen Führer der Fremden zu machen . . . und keinem Menschen, außer mündlichem Unterricht, als Führer zu dienen". Nur wo er ganz außerordentliche Talente finde, werde er, was ihm möglich sei, ohne alle Absicht mit Vergnügen thun. Dieser Vorsatz war freilich schwer durchzuführen. Wie konnte er sich Fremden von Rang entziehen, die ihm vom Cardinal oder vom Papst selbst zugewiesen wurden, zumal da die Stelle sonst „wenig oder gar nichts zu thun gab, vielleicht zehn Stunden im Jahre",— wenn er alles den Assessoren überließ. Er mußte befürchten, daß ihm Nachtheil daraus erwachse, wenn er, als Antiquario des Papstes, in einem solchen Falle (z. B. bei dem Herzoge von York) zurückgesetzt würde. Bei derartigen Gelegenheiten hatte er auch die üblichen Geschenke des päpstlichen Hofes, unter denen Alterthümer nie fehlten, vorzuschlagen. Er muß doch drei Jahre später gestehen, „daß er für unzählige Fremde die Zeit unnütz und unerkannt verloren habe und erst jetzt Vortheil aus seiner Stelle zu ziehen anfange".

Nur selten begegnen uns unter den mannigfaltigen Thätigkeiten dieser Jahre Spuren, daß er die amtlichen Rechte und Pflichten seiner Stelle auszuüben Gelegenheit fand. Er will dem Canonicus Boschi zu Tivoli den Proceß machen (November 1763), weil er den Fund einer Gruppe, Amor und Psyche, nicht angegeben hat, auch, was verdächtig sei, den Ort nicht anzeigen will. Er „wird nimmermehr zugeben, daß ein so schönes Stück wie jener Pallaskopf (S. 300) aus Rom gehe" (August 1764). Als Jenkins im Auftrage des Londoner Locke für 2000 Zechinen die zwei Barberinischen Leuchter gekauft hatte (die später der Anfang des clementinischen Museums wurden), versagte er ihm, Pflicht halber, die Erlaubniß, sie aus Rom zu führen. „Das übrige steht bei meinen Obern". Auch sonst gewann er im Kunstdepartement Einfluß. Er hoffte Mengs eine Arbeit in Sankt Peter auszuwirken (7. Juli 1765).

Von nun an sah er die Möglichkeit seines Bleibens in Rom. Mit dem fast ebenso hohen Gehalt vom Cardinal (monatlich 26 Scudi, „folglich mehr als mir deutsche Fürsten, da ich nur ein Deutscher bin, geben würden"), hatte er sein „nothdürftig Brot" für die übrige Lebenszeit, „denn noch einmal soviel macht in Deutschland nicht soviel". Wie froh ist er, die Aussicht auf ein deutsches Hofleben nun abschütteln zu können! „Ich entsage der Thorheit des Hofes . . und allem Glanz in Deutschland . . . Ich schenke allen
Höfen ihre Pensionen für Franzosen, für Genever und Welsche, die mögen 27

sie die Künste lehren. . . Ich kann und muß mich jetzt der süßen Hoffnung, meinem Vaterlande nützlich zu werden, begeben. . . Mein Entschluß ist gefaßt, niemals aus Rom zu gehen. . . Rom ist mir das Vaterland geworden, Rom zu verlassen, ist mich von meinem Liebsten trennen. . . Ich habe seit der Zeit meine niedrige Hütte aufgeschlagen, wo man mir wohl will, um in diesem Lande der Menschlichkeit meine Jahre, fern vom Kriegsgeschrei und in Ruhe zu genießen . . . ich will meine Tage in Ruhe hier beschließen!"

Wie aus sicherem Hafen sah er auf das Toben des Krieges im Vaterlande. „Meine Hände hebe ich alle Morgen auf zu Dem, der mich dem Verderben entrinnen lassen und in dieses Land geführt hat, wo ich die Ruhe, ja mich selbst genieße und nach meiner eigenen Willkür lebe und handle." Da er also nun festen Boden unter seinen Füßen fühlte, so regte sich auch der Wunsch, sich eine Umgebung zu schaffen, seine Räume zu füllen. Seine Jugendliebhaberei an schönen Classikerausgaben meldete sich wieder; er spricht von einer auserlesenen Sammlung griechischer Dichter, darunter einem äußerst seltenen Sophokles des Turnebus (Paris 1552). Die Freunde wurden dafür bemüht. Leonhard Usteri sendet einen schönen Dante, den er in Marochino binden lassen will. Volkmann soll ihm den Pariser Ariost in vier Duodezbänden (1746) mitbringen; bei der Gelegenheit könne ihm Wille ein paar Kupfer von seiner Arbeit übermachen. „Ich habe mein Zimmer mit Busti, von den besten Statuen genommen, ausgeziert und selbst eine kleine Sammlung von Alterthümern angefangen von den Geschenken des Cardinals. . . . Meine Sammlung von griechischen Münzen und Kupfern wächst auch allmählich an."

Das Scrittorat an der Vaticana

Da das Commissariat nur ein spärliches Einkommen abwarf, so dachten die Gönner, um nichts halb zu thun, einen Posten an der päpstlichen Bibliothek damit zu verbinden. Hier war es nun zur Zeit freilich schwer, einzubringen, da die dreizehn Stellen besetzt und für einige sogar schon Expectanten da waren. — Schon im Mai 1758 will er ein Scrittorat, das ihm bei Archintos Einfluß an höchster Stelle nicht habe entgehen können, ausgeschlagen haben, „um einem unterdrückten Gelehrten (?) zu helfen."

Das Beamtenpersonal dieser kostbaren Bibliothek bestand aus einem Cardinalbibliothekar oder Protektor (seit 1761 Albani), den zwei Custoden, einem ersten oder großen (seit 1735 Giuseppe Simon Assemanni, gest. 1768)
28 und dem kleinen (Bottari); sieben Scriptoren, zwei für die lateinische, zwei für die griechische Sprache, zwei für die hebräische und einem für die syrische und arabische Sprache (Stefano Evodio Assemani). Diese Stellen wurden durch apostolische Breven ertheilt, wegen deren Unwiderruflichkeit in schweren Fällen Coadjutoren mit Nachfolge gesetzt wurden. Zwei Buchbinder be-

stimmte der Cardinal, zwei Scopatori oder Famuli der erste Custode. Für
die Scrittori wurde eine Bewerbung ausgeschrieben, der Cardinal entschied
mit Beihilfe der Custoden, und bei dem orientalischen mit Zuziehung der
betreffenden Lektoren an der Sapienza und Propaganda. Die Scrittori
sollen die Handschriften katalogisiren, die durch Alter der Zerstörung ent-
gegengehenden copiren, Collationen machen, unedirte Schriften griechischer
Väter, Kirchenhistoriker und Dogmatiker ins Lateinische übersetzen; auch sollte
die Herausgabe zweckmäßiger Werke von ihrer Seite gern gesehen werden,
da solche Scrittori der Bibliothek ziemen, die statt bezahlter Arbeiten für
Fremde, litterarische Meisterwerke (praeclaros ingenii labores) für den ge-
meinen Nutzen liefern.

Die Freiheit der Benutzung war sehr eingeschränkt, ihre oft ganz ent-
gegenkommende Erweiterung hing ab von persönlichen Zufälligkeiten. Mon-
taigne führte (1581) ein Edelmann, der ihn einlud, sich anzusehen und
zu excerpiren, was er wolle;*) später war es unbedingt verboten, die
Handschriftenschränke zu durchsuchen. Schott traf (1600) eine Menge Ge-
lehrte, die uneingeschränkt studirten; dagegen fand sie Nicolaus Heinsius
(1651) für Fremde fast verschlossen. Montfaucon saß darin von früh bis
abends, er nahm sich das Essen mit, Muratori ließ sich von seinen Freunden
Abschriften machen und scheint nach Blume sogar Handschriften mit nach
Hause bekommen zu haben.**) Gute Tage waren die der Bibliothekare
Quirini und Passionei. Aber nach dessen Tode ist, wie Winckelmann schreibt,
„weil er sich zu viel Freiheit angemaßt, durch einen Bannfluch untersagt
worden, die Bücher außer der Bibliothek zu geben.“ Die Cedola Clemens XIII.
Ancorchè i sommi Pontefici „unterwarf die Benutzung solchen Beschränk-
ungen, daß auch der ungefälligste und übelwollendste Bibliothekar sich schämen
würde, solche Bestimmungen buchstäblich anzuwenden.“ Während man früher
die Erlaubniß des Papstes nur für wichtige Sachen nöthig hatte, so sollte
von nun an das Lesen und Copiren überhaupt nur durch einen Schein des
Staatssekretärs, nicht aber vom Cardinal oder den Custoden gestattet werden
können; und ebenso streng wurde die Anfertigung von Auszügen oder Ab- 29
schriften seitens der Beamten untersagt. Aber auch Albani pflegte, wie des
Musikers Burney Beispiel zeigt, Freunde auf wirksame Weise dem ersten
Custoden zu empfehlen. Man erhielt sogar in den Vacanzen Zutritt, wo

*) Je la vis sans nulle difficulté; chacun la voit einsin, et en extrait ce qu'il veut; et est ouverte quasi tous les matins, e si fus conduit partout et convié par un Jantilhome, d'en user quand je voudrois.

**) Intesi che a Palazzo erano molto in collera contro di V. E. Rm̃a per avere comunicato copia del codice Farfense al Sigr. Muratori... Giovedì passato ne parlai con un prelato, che sta a palazzo, il quale mi disse, che quest'accusa quasi quasi le aveva fatto vacillare la mitra episcopale in capo. Card. Tamburini an Quirini 7. Juli 1723. Bibl. Querin. in Brescia.

sichs bequemer und ungestörter studirte; der Orientalist Adler erzählt, wie er oft ganz allein auf der Bibliothek war, wenn die Scopatoren Geschäfte hatten, und des langen Sitzens müde, sich durch Spazierengehen in den langen Gängen erholte, und wie ihm so die Vaticana der allerangenehmste Aufenthalt in Rom geworden sei und ihn noch in Entzücken versetze, wenn er an sie denke. Aber dies waren Ausnahmen; sonst war diese Bibliothek (nach Winckelmann) „wie die Geizigen, welche nur haben wollen und nicht genießen; und man kann von derselben sagen, was Plato von Sparta sagt: es gehe alles Gold der Griechen dahin, aber nichts wieder heraus.“ Kataloge waren nur den Beamten einzusehen erlaubt, aber man gab jedem, was er forderte.

Seit der Cardinal Alessandro Bibliothecarius S. R. E. geworden war, wünschte er, Winckelmann zum Custoden machen zu können; aber dazu war wenig Aussicht. Doch gelang es ihm, im Jahre 1763 wenigstens in der Bibliothek Fuß zu fassen. Zunächst wandte man eine „Kriegslist“ an, „ihn in die Bibliothek zu setzen, ungeachtet kein Platz ledig war.“ Ein Chinese, der thatsächlich nur als Almosen sechsunddreißig Scudi das Jahr erhielt, war gestorben; daraus sollten fünfzig gemacht werden, und Winckelmann als Scrittore della Lingua Teutonica den Auftrag erhalten, ein Register über die deutschen Handschriften der Heidelberger Bibliothek zu verfassen, von denen nur ein dürftiger Index ohne Inhaltsanzeige vorhanden war. Außerdem soll er Sachen darin, die wichtig oder nützlich schienen für den Dienst des h. Stuhles, ins Lateinische oder Italienische übersetzen. Am 29. April ward er vom Cardinalbibliothekar dem Papste vorgestellt (ieri ebbi l'onore di baciare la zampa santa di S. S.). Das schriftliche Gesuch Albanis (vom 2. Mai) nennt ihn „bewandert in allen Sprachen und einen Mann von höchster Redlichkeit und Treue.“ (S. Anhang.) Mit dem Ämtchen sollte die Aufsicht über das im Sommer zu eröffnende vaticanische Museum der profanen Alterthümer verbunden werden.

Diese kleine Stelle, zu der er am 2. Mai die Ernennung erhielt, war nun freilich nicht ohne Pflichten, nämlich zu den festgesetzten Arbeitsstunden in der Bibliothek zu erscheinen, d. h. die Hälfte des Jahres vom November bis zum Juni, mit Ausnahme Sonntags und Donnerstags, von 9—12 Uhr morgens; und da der Weg von den Quattro Fontane zum Vatican eine Stunde betrug, so ergaben sich fünf Stunden, eine lästige Steuer auf die so kostbare römische Zeit. Die Verpflichtung war indes nur, zur gehörigen Stunde da zu sein; — „nicht sowohl zu arbeiten, als mich auf meinen Posten zu setzen. . . . Es sind unserer dreizehn, von denen ein jeder etwas Neues bringt, um einige Zeit zu plaudern“. . . Hier hörte er die gelehrten Neuigkeiten, „aber mit halben Ohren. . . Es ist Niemand, der mir das geringste befiehlt. . . Ich verliere die edelste Zeit unwürdig.“ Er hätte nun zwar

Gelegenheit gehabt zu sammeln, aber jetzt wollte er seine Tage in Rom 30
nicht mehr mit Collationiren verlieren.

Er harrte aus, weil man ihm die Anwartschaft auf ein Scrittorat versprach. Dann nämlich war er hinlänglich, auf seine Lebenszeit, versorgt. Denn „die päpstlichen Breven sind unverletzlich und heilig, und man kann kein durch sie erhaltenes Amt verlieren, ohne die größten und abscheulichsten Verbrechen begangen zu haben. . . . Dann kann ich meine Tage in dem Lande der Menschlichkeit endigen, wie ich wünsche und hoffe."

Das in Aussicht gestellte Scrittorat war das hebräische. Sein Inhaber war vierundsiebzig Jahre alt (un vecchio malandato e scombussolato). Vielleicht nahm er zu diesem Zweck die hebräische Sprache wieder auf und begann das Studium des Arabischen mit dem Ritter Montagu; in Neapel finden wir ihn versenkt in des Maroniten Michele Cassiri Recension der arabischen Codices des Escurial (1760). Aber sonderbar! es stellte sich heraus, daß dies Scrittorat bereits vergeben war.

Da er nun keine Lust empfand, in deutschen Sachen zu arbeiten, so verfiel man auf die Aussicht auf das griechische Scrittorat. „Ich werde eine andere Person zu spielen suchen und hoffe, einen päpstlichen Befehl zu erhalten zur Verfertigung der mangelnden Register der griechischen Manuskripte (es waren die der Königin Christine) und eines Generalregisters aller Codices dieser Sprache in den vier Bibliotheken der Vaticana. „Wenn dieses, (schreibt er Walther), wo ich von dem Obervorsteher der vaticanischen Bibliothek (Assemanni) vielen Widerstand finden werde, gelingen sollte, so wollen wir beide auch bald mit etwas griechischem ans Licht treten." Wirklich erhielt er in der heiligen Woche 1764, wo der Papst die Vaticana zu besuchen pflegt, durch ein kostbares Breve die Anwartschaft auf das griechische Scrittorat und die Anweisung des völligen Gehalts von 16 Scudi monatlich.

Da nun der erste Custos Assemanni kein Griechisch verstand, so wäre es jetzt Winckelmanns Obliegenheit gewesen, den Katalog der griechischen Manuskripte zu machen, der auf den Assemannischen der Orientalia hätte folgen sollen. Aber daran, erklärte er am 16. Februar 1766, werde er im Ernst 31
nicht einmal denken, nimmermehr sei ein Blatt jenes Katalogs zu hoffen. Der Hauptgrund sei die Eifersucht auf diese Schätze; man wollte sie nicht bekannt machen. Dann war einmal die Rede davon, ihm von Seiten des päpstlichen Hofes eine Vollmacht zum Ankauf von Manuskripten im Orient zu ertheilen, um jene Zeit, als Montagu durch Rom kam.

Als der Ruf nach Berlin in Rom bekannt wurde, ließ ihm der Papst sogar die Anwartschaft auf den „ziemlich einträglichen" ersten Custodenposten anbieten, nebst einer außerordentlichen Pension bis zur Erledigung. Aber selbst diese Anwartschaft auf das Scrittorat hat Winckelmann nie angetreten, und seit dem November 1766, als die deutschen Fürsten in Rom waren, entband ihn der

Cardinal auch von der Verpflichtung, Plackerei nennt er es, in der Bibliothek zu erscheinen. „Die Vaticana habe ich stillschweigend aufgegeben", schreibt er den 17. Februar 1767. Als der Erfolg der Monumenti seine Zukunft gesichert zu haben schien, erklärte er, „von den römischen Tropfenbelohnungen weiter nichts anzunehmen". Ohnehin bekam er aus der Vaticana alles, ohne einen Schritt hineinzuthun.

Costantino Ruggieri

Der Abend dieses glücklichen Jahres 1763, das unserem Freunde eigentlich erst die römische civitas bescheerte, wurde durch ein erschütterndes Ereigniß verdüstert, den Verlust eines edlen Freundes. Das Leben des Abate Costantino Ruggieri zeigt uns die römischen Zustände von ihrer dunklen Seite: welches Loos einem uneigennützigen, weltfremden Gelehrten dort beschieden sein konnte. Geboren zu Sant Arcangelo bei Rimini 1714, hatte er in Rom die Advocatur lernen sollen, aber seine Neigung zog ihn zu den Alterthümern, heiligen und profanen, zu Diplomatik und Kirchengeschichte. Für den jungen Geschichtforscher war damals in Rom eine wahre Akademie der Saal des berühmten Prälaten Giusto Fontanini auf dem Pincio, wo denn auch der junge Costantino allabendlich aus Trastevere hinpilgerte. Bald galt er für den ersten Kenner römischer Archive, er schrieb eine Anleitung zu ihrem Gebrauch; kein Cardinal, kein Letterato, kein Klostermann jeglichen Ordens, der nicht seinen Rath, seine Hilfe gesucht hätte.

Der Cardinal Ottoboni übergab ihm die zweitausend Handschriften seines Oheims Alexanders VII. zu ordnen, einst die Bibliothek Marcells II.
32 Ruggieri besorgte später auch die Einverleibung dieser von Benedikt XIV. erworbenen Ottoboniana in die Vaticana. Dann wurde er Conservator der Bibliothek Imperiali, damals im Besitz des Neapler Principe di Francavilla, und da lernte er dessen Vetter Spinelli, den Präfecten der Propaganda kennen, der ihm die Aufsicht über die große Druckerei dieser Anstalt übergab. Ihre orientalische Abtheilung verdankt Ruggieri eine völlige Neugestaltung. Auch hier blieb er aber in völliger Armuth.*)

Seine besten Jahre gingen hin in Ausführung gelehrter Wünsche und Grillen des Papstes und des Cardinals seines Patrons. Der Bologneser Benedikt XIV. wollte eine Geschichte seines ehemaligen Bisthums und trug sie dem Manne auf, der ihm als Amanuensis bei allen Ausfertigungen den archivalisch-historischen Apparat zu beschaffen hatte. Er entdeckte 1756 in den Diarien der Imperialischen Bibliothek, daß die Eintragung der Bulle

*) Als Gaetano Marini die Präfectur des vaticanischen Archivs erhielt, schrieb ihm ein Freund: E' vero che N. S. credeva di avervi fatto cardinale, ma gli si può far sovvenire, che Ruggieri con prefettura sì ampia era *poverissimo*.

Unigenitus als Glaubensregel in die Akten des Lateranconcils eine Fälschung sei, und der alte Papst war um so geneigter, zur Beilegung des unseligen Streites die Hand zu bieten. Von dem Schatz der Anekdota, die er für sich gesammelt, profitirten, Dank seiner maßlosen Gefälligkeit, nur die Freunde. Der Druck seiner ersten, Ottoboni gewidmeten Dissertation über den Bischof Hippolyt von Portus mußte unterbrochen werden, und die bis Seite 80 abgezogenen Bogen wurden dem Feuerwerker der Engelsburg für die Girandola am Peter- und Paulsfest verkauft. So verlief sein Leben in „Frohn ohne Lohn“; nicht nur arm blieb er, sondern selbst ohne den eitlen Trost, einen Namen zu hinterlassen. In einer kurzen Correspondenz mit Muratori über die Constantinsinschrift von Spello (wo er aus der Sprache beweisen will, daß sie gefälscht sei — mit Unrecht), bittet er den Propst von Modena, der sein kritisches Urtheil bewundert hatte, ja seinen Namen zu verschweigen, weil in Rom schleichenden Feinden alles ein Vorwand werden könne (perchè si sta in Roma, dove pur troppo c'è chi va cercando, come si suol dire, pampini per attaccarsi. 21. Ott. 1733).

Zu Ruggieris Freunden gehörte also auch Winckelmann. Schon ein Brief aus Florenz vom 3. Oktober 1758 ist voll von Ausdrücken der Zuneigung und Verehrung; er nennt ihn den ersten Ehrenmann unter seinen Freunden.*) „Ein Mann, der sehr viel und mit großer Heftigkeit sprach. Meine Freundschaft gegen denselben war eine wahrhaftige starke Passion, und ich glaube 33
nicht, daß man mehr Freund sein kann, als ich es gewesen bin. Mein Geist war beständig um ihn. Herz und Sinn trugen mich zu ihm, und mein Geist eilte ihm entgegen, wenn ich ihn erblickte. Seine Freundschaft gegen mich war der meinigen ähnlich; und er redete von mir wie von einem außerordentlichen Menschen, und weil sein Wort von großem Gewicht war, habe ich ihm sehr viel meiner Achtung zu danken“.

Ruggieri war sehr kurzsichtig, er trug den Kopf etwas auf die linke Schulter geneigt; wenn man ihm begegnete, so erschien er stets in der Haltung und mit der Miene tiefen Nachsinnens, die aber gleich aufglänzte, so bald er eine befreundete Stimme hörte. Wie viele Melancholiker war er, wenn Gesellschaft ihn aus seinem dunklen Element hervorzog, aufgeräumt, gesprächig, scherzhaft und wahrhaftig; dabei aufbrausend, aber schnell zu begütigen.

Trotz seiner einflußreichen Gönner (wie Passionei, Tamburini, Orsi, Stoppani, Ganganelli, Migazzi) fehlte es dem selbstlosen Manne im fünfzigsten Jahre an Mitteln zu sorgenfreiem Leben. Der elende Lohn so vieler Mühen, die Zerrüttung seiner häuslichen Interessen, Zerwürfnisse mit

---

*) Non posso pensare a Roma senza un istinto simpatico verso il più gran galantuomo col quale la mia buona sorte mi ha unito di voglia e di sentimenti.

Brüdern, Rivalitäten, Beleidigungen mächtiger Gegner, die ihn in den Verdacht des Jansenismus brachten, hatten schon lange an ihm genagt, als ihn der plötzliche Tod Spinellis, auf den seine Hoffnung besserer Tage gebaut war, unheilbar erschütterte. Seitdem war er ein gebrochener Mann. Er verfiel dem Verfolgungswahn, sein Gedächtniß litt, er sah sich von finsteren Gedanken wie von Dämonen überfallen, vergeblich suchte er Schutz in der Religion. Von einer Erholungsreise nach Todi, Perugia, Assisi in Begleitung des Augustiners Antonio Giorgi kam er zurück abgezehrt und mit den Spuren tiefen Seelenleidens in Blicken, Geberden, Seufzern. Amaduzzi der den alten freundlichen Empfang fand, aber tödtliche Schwäche und Spuren von Geistesverwirrung entdeckte, eilte sich mit den Freunden zu berathschlagen; da kam die Schreckensbotschaft, daß er in der Morgendämmerung des 11. November durch einen Pistolenschuß in den Hals seinem Leben ein Ende gemacht habe.

34 „Jetzt bekomme ich", schreibt Winckelmann den 12. November, „die betrübende Nachricht, daß einer meiner besten Freunde, die ich auf der Welt hatte und der beste in Rom, außerhalb (der Stadt) auf englische Weise*) mit einem Pistolenschuß aus dieser Welt gegangen... Er war bereits, ehe er aus Rom ging, in die äußerste Melancholei gefallen, die ihn ganz verzehrt hatte. Diesen Verlust kann ich in Rom nimmermehr ersetzen". „Ich war ganz untröstlich", schreibt er später; und: „Ich lebe außer dem Cardinal ohne Freund, nachdem sich der einzige, den mein Herz in Rom hatte . . . erschossen".

Engländer

Seit einem Jahre etwa hatte Winckelmann angefangen, Fremde als gelehrter Führer in Rom zu geleiten. Solche unentbehrliche und gut honorirte Dienste galten seit Jahrhunderten als selbstverständliches Geschäft der römischen Antiquare überhaupt und des apostolischen insbesondere. Francesco Bianchini, Gori, vor allem Ficoroni waren in diesem Geschäft europaberühmt. Auch die längeren oder kürzeren Curse, in denen die alten und neuen Curiositäten Roms nach Bezirken abgegangen wurden, waren durch die Überlieferung festgestellt. An die ziemlich anstrengende Tagesfahrt knüpfte sich eine große Tafel im Albergo oder in dem gemietheten Palazzo, und da auch Tivoli und Albano im Programm standen, so waren solche Dienste sehr zeitraubend. —

Unter den Reisenden nahmen durch Zahl und Reichthum die Engländer den ersten Rang ein. Bei Engländern von einer gewissen Bildungsstufe ge-

*) Amaduzzi in der Raccolta Calogeriana 1770 S. 99. Un sì onest' uomo non meritava di morire all' Inglese, schreibt Passeri an Olivieri den 22. November.

hörte die Reise nach Italien schon zu den Dingen, deren Attest de rigueur war. Viele blieben Jahre lange, einige ihr ganzes Leben in Rom. Sie standen am meisten in Ansehen und nicht blos wegen ihrer Pfunde; — obwohl ihr Äußeres dem Römer ziemlich den Eindruck einer Carikatur machte. Clemens XIII. bezeugte einmal, bei Gelegenheit einer von Engländern begangenen Roheit sein Erstaunen, wie wenig man sonst von dergleichen höre trotz der Jugend der meisten, ihrer Entfernung vom Vaterland, und dem Fehlen jeder Aufsicht. Es erschien den Italienern, wenn sie an die läppischen 35
Zerstreuungen ihrer jungen Nobili dachten, achtbar, wie diese Fremden ihre Kunstschätze aufsuchten und durch methodische Gründlichkeit den Mangel an Gefühl zu ersetzen suchten; wie sie, so sehr sie sich für die klügste und mächtigste Nation der Welt hielten, ihrer Sprache und Sitte Aufmerksamkeit schenkten, Altes und Neues als edelsten Schmuck ihrer Paläste mitnahmen, ja Erinnerungen Italiens zu einem Zug der Umgebung ihres künftigen Lebens zu machen, sich auf ihren Landsitzen ein Kleinitalien zu schaffen suchten. Es gab auch bereits eine Kolonie britischer Maler und Bildhauer in Rom, mäßige und fleißige Leute, die meist vom Copiren lebten und in der Regel ihre hundert Pfund jährlich verdienten.

Auch durch Winckelmanns Briefe zieht sich eine Reihe vornehmer Engländer, denen er seine Worte für Guineenklang verkaufte.. Er muß ihrem Unternehmungsgeist auch im Gebiet der archäologischen Entdeckung Anerkennung zollen, nicht minder ihrer Bereitwilligkeit auf den sich regenden reineren Geschmack thätig einzugehen. „Glauben Sie mir, dieses ist die einzige Nation, welche weise ist. . . Was für arme elende Ritter sind insgemein unsere deutschen Reisenden dagegen!“ Männer wie Sir Horace Mann in Florenz, Hamilton in Neapel, der dalmatische Adam, Henry, Jenkins, der „berüchtigte“ Wilkes, der edle Hollis (dessen gute Achtung für ihn ein Panegyricus sei) gehörten zu den erfreulicheren Abwechslungen im römischen Leben. Aber Winckelmann hatte nichts von Anglomanie. Bei seiner Neigung für südliches Wesen machte ihn das phlegmatische Temperament, die hölzernen Manieren, der steife Ernst leicht ungeduldig; Steinkohlenseelen nennt er die gewöhnlichen Engländer und sucht von ihnen loszukommen. In einer Gesellschaft Britannier (darunter Lord Robert Spencer), wo er genöthigt ist mitzuessen, „lachte von allen Niemand drei ganzer Stunden“! Wie verschieden von der Art römischer Großen war die inhumane Sitte des Engländers, jeden den er bezahlt als Sklaven, als keines Affectionsverhältnisses würdig zu achten. „Ich vermeide diese inhospitable Nation, wo ich kann . . . in der Gesellschaft der Cheroffini rede ich mit keinem Engländer“. Die Schönheit der Engländerinnen sträubt er sich zuzugeben, die schöne Lady Spencer, die schönste unter denen, die er gesehen, finde viele ihresgleichen in Rom (November 1763). „Leben sie fröhlich, wünscht er Stosch, wenn es möglich

ist, unter einem verkehrten, störrischen Volk, und ohne Sonne, heiteren Himmel, feine Luft und gutes Wasser".

Am wenigstens wollte er gelten lassen, daß Engländer über Geschmackssachen mitreden könnten. Er fand unter ihnen Leute, die in Betreff des
36 Schönheitssinnes von der Natur geradezu übergangen zu sein schienen. „Ein junger Britte vom ersten Range gab im Wagen nicht einmal ein Zeichen des Lebens und seines Daseins, da ich ihm eine Rede hielt über die Schönheit des Apollo und anderer Statuen der ersten Classe." Er war gespannt darauf, ob sein Vorurtheil widerlegt werden würde durch die ihm als ein Meisterstück angepriesenen Elemente der Kritik des Schotten Henry Home, die sogar Lessing übersetzen wollte. „Ich glaubte, viel Neues zu finden, und fand einen kleinen metaphysischen Schwätzer. Er ist auch ein Capitel von der Schönheit, welches ein Grönländer hätte schreiben können. Ich sehe, die Natur thut nicht mehr Wunder in England, als bei uns . . . In die Kunst mische sich der Britte nicht; und wir werden auch nimmermehr, so wenig als unsere Nachkommen, erleben, daß die Kunst, wie sich einige Engländer schmeicheln, Italien zu verlassen und nach England gehen werde". (1. Januar 1763).*) —

Manche dieser Engländer kann er nur jener Guineen wegen ertragen haben. Mit zwei Originalen traf er im Jahre 1762 zusammen. „Ich habe jetzt", schreibt er den 17. December 1762, „mit einem Lord Baltimore, welcher Herr von ganz Maryland und Virginien ist und sich mir gleichsam aufgedrungen hatte, zu gehen. . . Es ist ein Mensch von etwa vierzig Jahren, welcher verheirathet gewesen mit einer Tochter der Ducheß Bridgewater, von der er keine Kinder hat, wohl aber von anderen Frauenzimmern, und eine führt er mit sich . . . eine schöne junge Engländerin. . . Er hat dreißigtausend Pfund Sterling jährliches Einkommen, die er nicht zu genießen weiß. — Mein Lord ist ein Original, das eine Beschreibung verdient; es ist der außerordentlichste Engländer, den ich unter so vielen bisher kennen lernen. Er glaubt er habe zuviel Verstand, und Gott könnte ein Drittheil in Stärke verwandeln. . . Es ist einer von den bestialischen, unglücklichen Engländern, die alles in der Welt müde sind. Die Villa Borghese sahen wir in einer halben Viertelstunde, nichts als die Peterskirche und der vaticanische Apoll hat ihm gefallen". (Sharp, der zwei Jahre später kam, erklärte den sterbenden Fechter für die ergreifendste von allen Statuen und Malereien Roms.) „Aus diesem Grunde geht er nach Constantinopel zu Lande, wo er einige

*) Ähnlich Voltaire: „C'est un effet admirable des progrès de l'esprit humain, qu' aujourd'hui il nous vienne d'Ecosse des règles de goût dans tous les arts, depuis le poëme épique jusqu'au jardinage. L'esprit humain s'étend tous les jours, et nous ne devons pas désespérer de recevoir bientôt des poétiques et des rhétoriques des îles Orcades". Home hatte Racine und den Garten von Versailles kritisirt.

Jahre, warum weiß er selbst nicht, bleiben will". Am 29. Januar heißt
es dann: „Meinen Lord habe ich nach vierzehn Tagen sitzen lassen, weil er
mir dermaßen unerträglich wurde, daß ich ihm meine Meinung sagte". Dieser
Narr in Folio hatte sich, wie Lamberg erzählt, vorgenommen, beständig zu
reisen, weil er nicht wissen wollte, wo er begraben werden würde. Sechs 37
Jahre später tauchte er in Wien auf mit einem Harem von acht Frauen,
in dem zwei Neger (corregidores) die Polizei machten. Mit Hilfe seines
Arztes stellte er Experimente darin an, indem er die fetten mit sauren
Speisen, die mageren mit Milch und Fleischbrühe fütterte. Als ihn der
Polizeichef ersuchte, anzugeben, welche von den acht Signoras seine Frau sei,
erklärte er, „er sei Engländer, und wo man ihn über seine Ehe zur Rechen-
schaft ziehe, pflege er, wenn er sich nicht boxen könne, sofort abzureisen".

Von ähnlichem Schlage war der Herzog von Roxburgh, nur war er blöde
wie ein junges Mädchen. Am 5. März 1763 berichtet er den Aufschub der
neapelschen Reise: „Ich wurde von drei englischen Herren, dem Duke of
Gordon, dem Lord Hope und dem Chevalier Steaphenson ersucht, jeden
insbesondere in Rom zu führen, welches ich theils meines Nutzens wegen,
theils weil es der Befehl S. Eminenz war, nicht ausschlagen konnte." . .
„Der Herzog von York, welcher auf 12 Tage hier war, ist das größte fürstliche
Vieh, welches ich kenne, und macht seinem Stande und seiner Nation keine Ehre."

Der seltsamste und extravaganteste selbst unter den Engländern war
nach dem Urtheile der Zeitgenossen der Ritter Charles Wortley Montagu
(geb. 1713), Sohn der bekannten Lady. Er erschien im Sommer 1762 in
Rom auf seiner Durchreise nach dem Orient. „Er ist", schreibt Winckelmann,
„ein großer Gelehrter in Mathematik, Physik und sonderlich in morgen-
ländischen Sprachen, und gedenkt astronomische, physikalische, botanische, ge-
lehrte u. s. w. Entdeckungen zu machen. Es ist derselbe in der Jugend mit
seinem Vater, welcher Botschafter an der Pforte war, lange (1716—1719)
in Constantinopel gewesen, und der erste Europäer (wie er sagt), an welchem
die Einpfropfung der Blattern versucht worden . . . Voltaire redet von ihm 38
in den Lettres sur les Anglois, sur l'inoculation etc. . . . Er reist mit einer
Dame, die seine Verwandte sein soll. Nichts hat mich mehr an ihm be-
fremdet als die Fertigkeit, mit welcher er deutsch spricht. Er hat in Leipzig
studirt. Vielleicht kommt mir der Wurm, mit ihm nach Ägypten zu gehen".
Die Reise nach Griechenland und Asien war „beinahe beschlossen". Er lernt
mit ihm arabisch und ist nahe daran, sich den Bart stehen zu lassen und
einen Turban aufzusetzen; denn Montagu wollte nach Ägypten und durch
Arabien gehen und trat bereits in Rom im Bart auf. Er gedachte, sich
sonderlich am rothen Meere ein ganzes Jahr aufzuhalten; die ganze Reise
aber war auf zehn Jahre zugeschnitten.

„Montagu", sagt Bianconi, „hatte mit keinem Menschen Ähnlichkeit in

der Bizarrerie seiner Ideen und Gewohnheiten, und eigentlich wollte er auch sich selbst nicht ähnlich sein, so besorgt war er, für einen Menschen wie andere gehalten zu werden. Mit den seltensten Gaben verband er die lächerlichsten Vorstellungen; mit dem logischsten Kopf vertrug sich absolute Inconsequenz, neben den umfassendsten Kenntnissen und überraschender Gelehrsamkeit zeigte er sich in tausend Fällen unbekannt mit den gemeinsten gesellschaftlichen Bräuchen und dem gewöhnlichen Lauf der Dinge. Zuweilen machte er Halt in seinen Ungereimtheiten; des Glanzes seiner Geburt sich erinnernd, nahm er einen Ton von Würde an, der wirklich imponirte; aber gar bald machte ihm der Respect seiner Untergebenen und die Freundschaft von seines gleichen Langeweile, dann trieb es ihn herabzusteigen und vermischt mit dem untersten Pöbel zu leben".

Schon in den Knabenjahren meldete sich dieser Drang, in die niederen Classen einzutauchen; über eine gewisse Zeit war es ihm nicht möglich, in seiner socialen Sphäre auszuhalten. Er entfloh der Westminsterschule und gab eine Gastrolle als Straßenkehrerjunge; dann als Fischerknabe; dann lief er einem Schiffscapitän, einem Quäker zu, mit dem er nach Oporto fuhr, desertirte aber und lebte einige Jahre als Maulthiertreiberjunge in Portugal, bis ihn ein Zufall entdeckte. Die Familie, auf sein unruhiges Wesen eingehend, sandte ihn auf Reisen, nach Westindien. Zugleich aber meldete sich ein unbegrenzter Wissenstrieb, und überall mit glänzendem Erfolg, besonders in alten Sprachen. Bei seiner Rückkehr nach England schien er so vernünftig geworden, daß man ihn ins Parlament wählte, und hier soll er gezeigt haben, daß auch ein Geschäftsmann, Patriot und Redner in ihm stecke. Man stellte ihm eine große Zukunft in Aussicht, sprach von einer glänzenden Partie, als die Kunde erscholl, er habe eine Wäscherin geheirathet, von der er, als sie ihn zu langweilen anfing, nicht anders loskommen konnte, als indem er sich von Haus und Vaterland für immer verbannte. Der Vater (gest. 1761) enterbte ihn zu Gunsten seiner Schwester, der Lady Bute, er erhielt
39 jedoch tausend Pfund Jahresgehalt und nach dem Tode der Mutter zweitausend.

Es giebt keine Rolle auf der Lebensbühne, die er nicht probirt hätte. Auf dem Continent versuchte er den Herrendienst, in Feld und Cabinet, unter den Herzögen von Cumberland und Braunschweig; dann ruhte er sich aus in den dornigsten Studien. „In Deutschland", schrieb er Lami, „habe ich meine Lehrjahre in der Cavallerie durchgemacht; in der Schweiz und in Holland das Feld bestellt. Ich schämte mich nicht, Postillon und Fuhrmann zu werden; ich versuchte in Paris das lächerliche Metier des petit-maître, ich wandelte zu Rom in Bäffchen und verkündigte zu Hamburg Gottes Wort in der großen Halskrause. So habe ich nach und nach alle Rollen versucht, die Fielding in seinem Julian gezeichnet. Mein Loos war das

einer Guinee, bald zwischen den Fingern einer Königin, bald im Sack eines schmierigen Hebräers".

Als sich infolge von Warburtons, des bekannten Apologeten, Berufung auf die sinaitischen Inschriften eine Controverse entspann, beschloß Montagu, an Ort und Stelle, durch Copie und Erklärung der Inschriften diese Angelegenheit zum Abschluß zu bringen. Auf der Hinreise war es, wo Winckelmann ihn, und zwar sehr genau kennen lernte. Er schrieb ihm auch, zuerst von Aleppo, und diese Briefe wurden in Paris gedruckt. Zwei Jahre währte die Reise von Alexandrien über Kairo nach dem Sinai; in Palästina hat er Ausgrabungen veranlaßt und der Gesellschaft der Alterthümer Münzen geschickt. Aber die Inschriften schienen ihm nicht zu entziffern, oder doch die Mühe der Entzifferung nicht zu verlohnen.

Dagegen war es ihm beschieden, in anderer Weise die Welt von sich reden zu machen. Montagu pflegte sich, seinem Bedürfniß steten Wechsels entsprechend, überall wo er weilte, mit einer Tochter des Landes zu verheirathen; so hatte er eine Spanierin, zwei Griechinnen besessen. Er war ein Mustergatte, aber nur bis zum Tage der Abreise, dann ließ er sie ohne Ceremonien sitzen. Wie einst Heinrich VIII., nur daß Montagu nicht so gewissenhaft war, die früheren Frauen köpfen zu lassen. In Alexandrien im Hause des dänischen Consuls machte er bald die Entdeckung, daß in dessen schöner Gemahlin die ihm für diese Reise bestimmte Frau gefunden sei. „Er schickte jenen nach Holland, oder besser zu reden, er vermochte ihn, dahin zu gehen, unter dem Vorwand, des Montagu Sachen dort in Ordnung zu bringen, in Summa, unter einem erdichteten Vorwand. Einige Monate nach dessen Abreise zeigt Montagu einen Brief vor mit der Nachricht von des Consuls Absterben, heirathet dessen Frau in der dort üblichen Form und führt sie auf seinen Reisen durch Syrien mit sich. Jetzt hat der dänische Resident zu Constantinopel Nachricht erhalten, daß der Consul frisch und 40
gesund zu Texel in Holland sei; und Montagu wird auch in türkischen Ländern nicht sicher sein". Es hieß, er sei gespießt worden wegen seiner schändlichen That.

Er erschien jedoch im Herbst 1765 wohl und gesund in Pisa. „Er ist zu Jerusalem über dem heiligen Grabe katholisch geworden und hat hier, wo nichts seltener als Geld ist, vom Papst eine Pension von tausend Scudi monatlich verlangt, worüber man billig lachen müssen".

Aber es zog ihn mächtig nach dem Osten zurück. Schon hatte er manche morgenländische Sitten angenommen und einen arabischen Begleiter mitgebracht. Im Frühjahr 1768 reiste er durch Macedonien nach Constantinopel, erhielt eine Audienz beim Sultan und kam nach Jahren als orthodoxer Muselmann nach Venedig zurück. Hier lebte er in tiefer Eingezogenheit, in gewissenhafter Nachahmung türkischer Sitten und Beobachtung moslemischer Bräuche,

bis auf die kalten Waschungen vor Sonnenaufgang und die Gebete nach Osten. Hamilton und Moore gelang es, in seine Clause vorzudringen: er empfing sie oben an der Treppe und führte sie durch mehrere auf venezianische Weise möblirte Zimmer zu einem inneren Gemach in ganz anderem Stil. Hier gab es keine Stühle, die Gäste nahmen auf einem Divan Platz. Er selbst ließ sich mit gekreuzten Beinen auf einem Kissen am Boden nieder. Ein junger Neger saß ihm zur Seite, ein würdiger Greis mit langem Bart reichte den Kaffee. Dann wurden aromatische Harze in einem Silberpfännchen verbrannt, er sog den Duft mit Wollust ein und rieb ihn mit der Hand in seinen Bart. In seinen Reden und Manieren fand Moore eine Mischung französischer Lebhaftigkeit und türkischer Gravität, er sprach seltsam fesselnd. Vom türkischen Wesen war er ganz eingenommen, er pries die Redlichkeit, Gastfreundschaft, Edelmuth und Glück der Moslems und vor allem die vernünftige Stellung der Weiber in der Gesellschaft. — Montagu starb zu Padua, wo er im Kloster der Augustinereremiten begraben liegt, am 30. April 1776.

Franzosen

Unter den Nationen, die in Rom ihre Kolonie unterhielten und alljährlich ihre Pilger schickten, betrachtete Winckelmann die Franzosen anfangs mit wenig Wohlgefallen. Dies rührte noch aus Kursachsen her. Er bediente sich der damaligen Hofsprache mit wenig Sicherheit und sah sich vielfach zurückgesetzt gegen windige Glücksritter. Er gedenkt mit Bitterkeit der „deutschen Prinzen, denen übel wird, wenn sie nur deutsch reden hören",
41 der deutschen Höfe, „wo ein französischer Harlekin mehr als ein wahrer Deutscher gilt". Reisende, ohnehin mit Vorurtheil betrachtet, erscheinen beim besten Willen selten zu ihrem Vortheil, besonders wenn sie glauben, ihre Überlegenheit nie genug bemerklich machen zu können, statt sich Mühe zu geben, fremde Zustände verstehen zu lernen. Goldoni war erstaunt, in Paris keine von den lächerlichen Figuren wiederzufinden, die ihm aus Italien im Gedächtniß waren. Der Franzose erschien in Rom in ungünstigerem Licht als in deutschen Residenzen, wo er eine Zeitlang, wie er sich schmeichelte, als civilisirendes Element auftrat. Dem Italiener mißfiel das gallische Flackerfeuer, das selbstgefällige Gebahren, dreist bei Frauen, arrogant bei Männern, die Gewohnheit, überall die Herren zu spielen, das Wort zu führen, alles an Paris zu messen. Lalande hatte aus einer viermonatlichen italienischen Reise acht Bände gemacht, worin er Künste, Politik, Sitten, Verwaltung, Geographie und Naturgeschichte ergründete: il n' y a qu' un Français à qui Dieu puisse accorder de ces faveurs-là. Gleichwohl war die französische Bildung in Ausbreitung begriffen. Das epochemachende Werk Beccarias (1765) war das erste in ganz französischem Stil geschriebene italienische Buch,

wie es schon längst englische Musterschriftsteller gab, die französisch mit englischen Vokabeln schrieben.

Die französische Akademie, fast ein Jahrhundert alt (seit 1666), hatte im Palast Moncini ihren Sitz. Die Eleven wohnten im Zwischengeschoß, der Direktor Charles Natoire aus Nismes im zweiten Stock, der erste war für die Feste und Ceremonien des Gesandten bestimmt. Die Malerei wurde gelehrt nach de Piles und Felibien. Die ehrgeizigen jungen Männer, erzählt der Maler Füßli, die wußten, daß diese Regeln zu Hause allein zu Erfolg führten, nahmen sie unbesehen an, so verschieden ihre persönlichen Neigungen sein mochten; daher jene Gleichförmigkeit, die der Mittelmäßigkeit so nahe steht. Nach einer entzückten Schau der Wunder Roms machten sie alle denselben Cursus durch: sechs Monate Vatican, gleich getheilt zwischen Michelangelos Fierté und der correcten Grazie Raphaels, sechs Monate zwischen den akademischen Tugenden Annibale Carraccis und der Reinheit der Antike, für deren Studium eine Gypssammlung da war.

Im August 1756 setzte sich die Akademie kein Ruhmesdenkmal in der
Nationalkirche San Luigi de' Francesi, deren Inneres vor kurzem durch Anton
Derizet mit prächtiger Marmorbekleidung erneut worden war. Das Decken-
bild, die Apotheose des heiligen Ludwig war nach Natoires Carton von dem
römischen Frescomaler Antonio Bicchierari ausgeführt worden. Über dieses
Bild war nur eine Stimme. Die schlechte Zeichnung, erklärte Mengs, über- 42
steige alle Begriffe, Proportionen seien nicht vorhanden, ebensowenig Per-
spective, die Farbe hart und fleckig, die Gewandung ohne Bestimmtheit und
Durcharbeitung. Der Heilige stehe in voller Rüstung vor dem Heiland!
Endlich schnitt eine Linie von Figuren die Composition quer entzwei. — Der
unterste römische Maler, sagte man, von denen, welche mitzählen, hätte es
besser gemacht.

Mit diesem Armuthszeugniß verglich man nun die Ansprüche, als deren Organ kürzlich der Marquis d'Argens aufgetreten war. In seinen Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture war zum ersten Male der Primat angefochten worden, den die Italiener bisher für unantastbar gehalten hatten. Aber da man mit so vielen préjugés aufräumte, sollte man nicht auch die italienischen Maler einmal um ihre Legitimation fragen? D'Argens' flüssige Feder gab sich gern dazu her, den Pariser Malern diese Höflichkeit zu erweisen; er brauchte weiter keine Studien als de Piles und d'Argensvilles Abrégé zu durchblättern. Es werde dem Teufel leichter, meinte er, Gott und seine Heiligen zu preisen, als einem Italiener, einen Franzosen zu loben, und doch hätten sie heutzutage kaum einen Maler und Bildhauer selbst vom Range der Mittelmäßigkeit. Er vergleicht nun die Franzosen mit den großen Italienern, in achtzehn Parallelen, in denen immer der Franzose gewinnt. Raphael und Lesueur, Tizian und Blanchard, Cor-

reggio und Mignard, Rubens und Lemoine, Rembrandt und de Troye père. Le Bruns Zeichenmanier sei so groß und correct wie die Michelangelos, aber weniger übertrieben, gleichmäßiger und graziöser.

Dies Gewäsch regte doch die Italiener auf, weil es aus Paris kam, und die Akademie von San Luca wollte etwas geschrieben haben, fand aber Niemanden als den alten Rodolfino Venuti (1755). Die einzig richtige Antwort wäre gewesen, die Verglichenen nebeneinander zu hängen; wovor, wie Venuti bemerkte, selbst die Generalpächter in Paris und der stolze Duc de Tallard sich hüteten. Wie könne man so unwissend sein, achtzehn Maler, die alle ein und dieselbe französische Manier haben, mit Meistern so ganz verschiedener Art wie jene Italiener zu vergleichen! Wenn die Franzosen sich auf ihr Colorit beriefen, so erklärte Venuti, ohne Zeichnung, Disposition und Zauber des Accordo sei das Colorit wie das prachtvolle Sattelzeug auf dem Rücken eines Esels. „Des Abbé Venuti Widerlegung (risposta) des d'Argens", schreibt Winckelmann an Hagedorn, „ist ein elender Wisch; hier in Rom aber wird viel daraus gemacht. So groß ist hier die Unwissenheit."

Nun aber erschienen im Palast Mancini nicht blos die preisgekrönten
43 Eleven, sondern alle Landstreicher und Ausgewiesene suchten hier Obdach.

Der Italiener liebt im innersten Herzen überhaupt keine Fremden, auch nicht die lateinischer Rasse, er würde nicht bedauern, wenn die Alpen seine chinesische Mauer würden. Ein Echo der Unterhaltungen in Pagliarinis Buchladen darf man wohl in manchen Auslassungen Winckelmanns erkennen. „Einer gewissen Nation ist Rom gar unerträglich. Ein Franzose ist unverbesserlich: das Alterthum und er widersprechen einander. . . Ihre Akademie ist eine Gesellschaft von Narren, und ein junger Römer machte ein Wappen für dieselbe, nämlich zwei Esel, welche sich kratzen, weil den Eseln alles gefällt. . . Alle Franzosen sind hier lächerlich, als eine elende Nation, und ich kann mich rühmen (1756), daß ich mit keiner von der verachtungswürdigsten Art zweifüßiger Creaturen eine Gemeinschaft habe. . . Die Nation ist gar nicht gemacht, etwas Ernsthaftes zu treiben. . . Ein Franzose, sowie die Nation jetzt ist, ist ungeschickt ein großer Künstler, ein gründlicher Gelehrter zu werden: ja kein Franzose kann eine andere Sprache, ohne Lachen zu erwecken, reden lernen. . . Ihre nervi optici, mit den Gehörnerven, müssen eine zähere Bekleidung, als wir, haben. . . Sie verstehen nur die Kindereien von Höflichkeiten, nicht aber das Wesentliche, welches der Italiener besser weiß. Keiner kann ein ehrlicher Mann sein. . . Unter allen Dingen, für die ich Gott preise, ist auch dieses, daß ich ein Deutscher und kein Franzose bin."

Nachdem er in der Abhandlung von der Grazie Bernini abgethan, fährt er fort: „Von Rom kannst du, mein Leser, sicher auf andere Länder schließen. . . . Ein gepriesener Puget, Girardon, und wie die Meister in ong

heißen, sind nicht besser. Was der beste Zeichner in Frankreich kann (Bouchardon), zeigt eine Minerva in einem Kupferleisten zu Anfang der geschnittenen Steine von Mariette." Nachdem er die schmachtende Venus des Pigalle in Potsdam verhöhnt hat, fragt er: Sollte man glauben, daß ein solcher Mann in Rom einige Jahre unterhalten wurde, das Alterthum nachzuahmen?

Auch einen seit kurzem bekannten und beliebten französischen Kunstschriftsteller hatte Winckelmann gelegentlich moderner Mißverständnisse der Antike als Prügelknaben herausgegriffen, Watelet, einen „Scribenten, welcher gebunden und ungebunden über die Malerei singt und spricht"; was er schwerlich gethan haben würde, wenn er diesen Mann persönlich gekannt hätte.

Claude-Henri de Watelet (1718—1786) war der Sohn eines Generalpächters, den er mit zweiundzwanzig Jahren beerbte. Der junge Mann verwandte nun sein Vermögen zur Ausführung eines Planes, der ihm vor drei Jahren in der ewigen Stadt aufgegangen war, dem er fünfzig Jahre treu blieb und „ein genußreich reines Leben verdankte" (une vie voluptueusement innocent). 44
Betrachten, Studium, Genießen der Kunstwerke, Förderung junger Talente, das war das Geschäft seines Lebens. Er lernte zeichnen, ätzen, bossiren, meißeln, weil ohne Praxis auch der unterrichtetste Liebhaber kaum soviel wisse, als ein mittelmäßiger Künstler. Er erwarb sich einen allseitigen Geschmack, er liebte alle Künste, er zog Schriftsteller und Künstler an sich heran, er war selbst beides, nicht mit dem glänzenden Erfolge, der den Neid herausfordert, sondern mit jenem Halbtalent, das Nachsicht heischt, ohne Aufsehen und Stürme Achtung erwirbt, und auch ohne Ruhm die Muße einer bescheidenen Häuslichkeit, eines Freundeskreises aufheitert. Être chéri, sagte er, vaut mieux qu'être vanté. Dieser Kreis sammelte sich in dem reizenden englischen Garten von Moulin Joli am Seineufer, den eine befreundete Dame nach seinem Plane — er war Verfasser eines Versuches über Gärten — angelegt hatte.

Das Lehrgedicht L'art de peindre sollte zugleich den Kenner und Künstler, den Denker und Dichter zeigen. Lange hielt er es in der Mappe zurück, las es in Privatkreisen, in der Malerakademie vor, ehe er es in einer prächtigen Quartausgabe (1760), und dann in einer niedlichen veröffentlichte. Was er lehrte, war zwar weder neu gedacht, noch hinreißend gesagt; es war einer der letzten mattesten Nachklänge einer ausgelebten Kunstweisheit — „erloschene Farben und ausgedroschene Garben" —, aber er meinte es mit der Kunst so gut, die Verse gingen glatt ein in Pariser Ohren, und es ist so bequem, bekanntes noch einmal in neuen Reimen zu hören. Paciaudi fand Rom seines Lobes voll; der Genuese Lomellin machte eine Übersetzung in italienischen Versen, die nach dem Gehör der Florentiner noch besser waren als die französischen. Watelet schrieb auch Artikel für die Encyklopädie; er erhielt zum Lohne Mirabeaus Sessel.

In diesem Buche hatte Winckelmann freilich unverdauliche Sachen gefunden. Watelet hatte z. B. den Faunen eine schwere und unbehende Proportion, große Köpfe, kurze Hälse, hohe Schultern, kleine und enge Brust, dicke Schenkel und Kniee und ungestalte Füße zugeschrieben; am Mars sollte das geringste Fäserchen die Stärke, die Kühnheit und das Feuer, das ihn erregt, ausdrücken; und die Helden sollten hervorstechen durch vom Fleisch abgefallene Glieder, dürre Beine, einen kleinen Kopf, kleine Hüften, einen kleinen Bauch, kleinliche Füße und eine hohe Fußsohle. „Woher in der
45 Welt", ruft Winckelmann, „sind ihm diese Erscheinungen kommen! Hätte er doch schreiben mögen, was er besser verstanden! Ist es möglich, sich so niedrige und falsche Begriffe von Künstlern des Alterthums zu machen! Dieses ist eine Ketzerei in der Kunst, die sich zuerst in dem Gehirn des Verfassers erzeugt hat."

Der alles dies verbrochen, erschien zu Neujahr 1764 plötzlich in eigener Person an der Spitze einer Pariser Reisegesellschaft in Rom. Er brachte Briefe mit von Barthélemy und Caylus in Paris, Paciaudi in Parma. Der einzige Franzose stand vor ihm (wie er selbst gestand), qui personellement ait lieu de se plaindre de moi. Er wußte damals noch nichts von seiner Abkanzlung in dem soeben erschienenen deutschen Buche. Ihn begleitete seine Freundin und Schülerin Marguérite le Comte, die Frau eines Gerichtsprocurators, die Winckelmann „als eine große Kennerin gerühmt worden", und die ein Porträt des Cardinals Albani radirte; — und der Abbé Copette, Doctor der Sorbonne und Großvicar, Watelets früherer Lehrer. „Morgen", schreibt er (5. Januar), „werde ich anfangen, denselben an einige Orte hinzuführen. Es ist ein Mann nahe an fünfzig Jahren, reich und liebenswürdig".

Zu diesen Franzosen gesellte sich alsbald ein deutscher Verehrer — Allemands grands admirateurs — in dem Innsbrucker Landschafter Franz Edmund Weirotter (1730—1771), später Professor in Wien, damals (nach Füßli) „ein kleines, artiges, à la française aufgestutztes Männchen, das nicht eigentlich wußte, ob er Johann Winckelmann oder Watelet und besonders Madame Comte mehr vergöttern sollte". Dieser flotte Tyroler war vor vier Jahren mit leerem Beutel und Kopf und ohne Französisch nach Paris gekommen; jetzt hatte er schon ein hübsches Oeuvre von hundert Kupfern aufzuweisen. Dies alles verdankte er Wille, der sein Talent erkannte und ihn zum Landschaftzeichnen anleitete. Wille rühmt selbst seine geistreiche Manier; er kaufte ihm Zeichnungen und sechs Platten ab, die er herausgab unter dem Titel Vues de la Seine und Boucher widmete. Beim Abschied hatte Weirotter ihm unter strömenden Thränen gedankt, vier Jahre sei er ihm ein Vater gewesen.*) Besseren Empfang konnte man bei Winckel-

*) Il est poli, bemerkt Wille, vif, souple en toute occasion, mais on l'accuse de n'être pas en toute occasion des plus sincères.

mann nicht finden, als wenn man mit Grüßen und Kupferstichen von Wille
kam. „Ihre drei bewundernswerthen Blätter (im Salon 1763 hatte Wille
die Liseuse nach Terborch und den Joueur d'instrumens ausgestellt, das
dritte war vielleicht die Dévideuse) erregten natürlich den Wunsch in mir,
alle Ihre Werke zu besitzen. Ich werde sie über meinem Schreibtisch auf-
hängen, um sie als Schöpfungen meines Freundes immer vor Augen zu haben".
Bisher kannte er nur Porträts von Wille; über das des Prinzen von 46
Wales hatte er geäußert: „Ich bin erstaunt, daß menschliche Kunst so weit
geht". Er hatte sich lange nach ein paar Kupfern von ihm gesehnt. Als
Dank sendet er Wille die Kunstgeschichte, „Erz für Gold". Wille ist „ein
Mann, welcher der Kunst und dem deutschen Namen Ehre macht.". Wille
und Mengs seien den Deutschen das was Leibnitz war. Er beklagt sich
aber, daß der Überbringer Weirotter „im ersten Monat keinen großen Werth
auf seine Freundschaft zu legen geschienen, vielleicht nach dem Beispiel der
jungen Franzosen, obwohl er ihm bei verschiedenen Gelegenheiten seinen
guten Willen und seine Achtung bewiesen, ihm auch nützlich gewesen sei".
Er machte Winckelmann ein Geschenk eigener Arbeit, radirte Landschaften,
die dieser „zu den besten in dieser Art" rechnete: „der junge Künstler
werde seinem Vaterlande Ehre machen". Weirotter hat indes nur Zeich-
nungen und über zweihundert Radirungen hinterlassen.

Winckelmann mußte sich noch sehr gut erinnern, in welchen Ausdrücken
er Watelet über Helden und Faunen belehrt hatte. Sein erster Gedanke
beim Erscheinen des reichen, feinen Monsù war nun, ihn in höflicher
Weise zu überzeugen, „wo er sich in seinem beliebten Buche vergangen".
Watelet war ein sanfter, gütiger, redlicher Mann; angeborene Kränklichkeit
erleichterte ihm die Tugenden der Friedfertigkeit und Bescheidenheit. Er
übte jene Höflichkeit, „welche fremde Selbstliebe mit der eigenen stets auf
dem Friedensfuß zu erhalten weiß"; man lobte ihn, daß er nicht nur zu
reden, sondern auch anzuhören verstehe. Winckelmann selbst fand nichts an
ihm von der Rechthaberei der akademischen Gelbschnäbel, die stets über alles
mögliche eine fertige Meinung haben, aber ohne sich zu Gründen herabzu-
lassen; er scheine von jenem bollore durch die Jahre geheilt.

Er führte die kleine gewählte Gesellschaft seit dem 5. Januar an einigen
Orten, auch in der Villa, wo dann Füßli sich anschloß. „Ich brachte ihn
in tiefes Nachdenken (er sagt auch, m'avvidi della confusione), da ich ihm
die Eigenschaften der Faune in der Villa Albani zeigte". Es seien idealisch
schöne Hirtennaturen, die sich nicht durch ihre Häßlichkeit, sondern durch ihre
ungekünstelte Einfalt unterscheiden. Ihm über den Werth seines Poems die
Augen zu öffnen, schien ihm nicht unmöglich, aber schwer, considerato
active et passive. Allerdings sei er nicht blos ein Liebhaber, sondern ein

Kenner; er nennt das matte Gedicht sogar schön, wenn auch etwas zu all-
gemein gehalten, natürlich abgesehen von den antiquarischen Schnitzern
qualche errore un poco massiccio). Er bereute, daß er gerade diesen
„liebenswürdigen Mann" es entgelten lassen, wenn ihn die Tollheit der
47 Deutschen, alles französische Gemengsel brühwarm, wie es zu ihnen kommt,
zu übersetzen, aufgebracht habe, sich in etwas harten Ausdrücken zu fassen,
indeß vertrage sich ja mit dem Tadel des Werkes das Lob der Person.
„Ich habe es suchen gut zu machen durch unendliche Höflichkeiten, welche
ihm durch mich von meinem Herrn erwiesen sind". Wie zeitgemäß diese
Härte war, bewies das Erscheinen einer deutschen Übersetzung Watelets in
demselben Jahre, von Lehninger, dem Verfasser des unter dem Titel Abrégé
bekannten Katalogs der Dresdner Gallerie. Ein Brief von Mengs be-
ruhigte ihn, er ist ihm „ein Evangelium, eine Sprache des delphischen Drei-
fußes, ein Schild in seiner gerechten Kritik". Noch ganz anders verfuhr
Diderot mit seinem Landsmanne; frostig, kraftlos, farblos, ungeschickt nennt
er das Gedicht; „man lernt nichts, behält nichts, kann nichts citiren; kein
Gedanke, keine praktische Vorschrift, keine Beispiele, nichts, gar nichts. Wenn
dies Poem mein wäre, ich würde alle Vignetten herausschneiden, hinter
Glas machen und das übrige ins Feuer werfen". In diesem Kreise urtheilte
man herbe über die französische Malerei der Gegenwart. Ils n'ont ni es-
prit, ni élévation, ni chaleur, ni imagination (1759), im Colorit sei die
französische Schule fast stets schwach und falsch gewesen.

Schon früher war Winckelmann gewahr geworden, daß es noch Franzosen anderen Schlages gebe als die römischen. Fast wider seinen Willen machte er eine Reihe von Bekanntschaften, die wie ausgewählt schienen, sein Vorurtheil zu entkräften. In Barthélemy, Caylus, Mariette lernte er gleichstrebende Freunde von Kunst und Alterthum kennen, wohlwollende gelehrige Leser und Beurtheiler, ja Übersetzer seiner Schriften. Es entstand ein Briefwechsel, „welcher mir lieb ist, ungeachtet ich die Nation nicht liebe" (27. März 1761). Seit dieser Zeit verstummen die Ausbrüche der Franzosenfresserei. Bald zählte er Franzosen zu seinen Freunden — Clérisseau, Desmarest. Paris tritt nun in eine ganz andere Beleuchtung. Nun ist es ihm nicht mehr gleichgiltig, als er vom Haß der dortigen Artisten gegen ihn hört, weil er Pigalle und Adam (den Hersteller der Familie des Lykomedes) hart angegriffen habe. Er muß zugeben, daß er mit die dankbarsten, empfänglichsten Leser in Frankreich finde. Schon damals hatten ja die Franzosen angefangen, à la grecque zu künsteln. Wie bald hatte sich die Physiognomie der Malerei verwandelt! An die Stelle des sybaritischen Olymps Ludwigs XV. sollte eine gallo-römische Welt treten, wo nicht nur die rosigen Amoretten und üppigen Nymphen Bouchers und Lancrets, sondern auch die in den reineren Luftschichten wohnenden Grazien der Malerei gründlich aus-

geräuchert waren. — Zu der Zeit als der Herzog von La Rochefoucauld
von einer Expedition nach Griechenland auf Kosten des französischen Hofes
sprach, die Winckelmann leiten sollte, war es schon so weit gekommen, daß 48
er sich entschloß, die neue Ausgabe der Kunstgeschichte in französischer Sprache
erscheinen zu lassen.

Die Schweizer

Durch die zehn letzten römischen Jahre zieht sich ohne Unterbrechung der Verkehr mit den Zürchern, zuletzt waren es deren fünfe, brieflich und persönlich. Sonderbar, aus weiter Ferne knüpfen sich die innigsten Beziehungen zu einem Kreise, der ihm jenseits der Alpen ganz fremd geblieben war, und dieser Kreis ist bestimmt, ihm nun, im welschen Lande, die Verbindung mit dem Vaterlande fast allein zu ersetzen. Der briefliche Verkehr mit den ihm sonst viel näher liegenden sächsischen und preußischen Kreisen ging wenig über ein gelegentliches Auffrischen alter Erinnerungen hinaus; hier haben wir Affectionsverhältnisse jener Art, aus denen man periodisch seine geistige Nahrung zieht. Dieser Verkehr von Winckelmanns Seite könnte ein Geben ohne Gegenleistung des Empfangens scheinen: aber sein Gemüth bedurfte der Erregung durch solche Beziehungen, und dann war die Persönlichkeit dieser Männer gewöhnlich bedeutender, als ihre schriftstellerischen Erzeugnisse.

Auch in der Schweiz, wenigstens in der protestantischen, wo bisher nur französische Sprache und Bildung geherrscht, hatte sich seit dem Anfang des Jahrhunderts, in Auflehnung gegen französische Anmaßungen und Religionsverfolgungen, ein freier, patriotischer Geist zu regen begonnen; in litterarischen Vereinen, deutschen Gesellschaften fand er ein Organ, und im Lesen der Engländer und der Alten suchten die kümmerlich beginnenden belletristischen Bestrebungen eine Stütze. In Zürcher Kreisen verehrte man Klopstock, Rousseau Genevois und Winckelmann als Dreigestirn. Der freimüthige, antifranzösische, mit Anspielungen auf Antikes gefärbte Ton in den Briefen dieser Schweizer berührte Winckelmann sympathisch.

Der Anfang war von den Schweizern ausgegangen und in einer Weise, die Winckelmanns Herz an der schwächsten Stelle im Sturm nahm. Ein Geschenk, geheimnißvoll, überraschend, schmeichelhaft weckte Empfindungen der Dankbarkeit, der Verehrung. Es kam aus der Schweiz, dies regte die alten, theuren Schulideen von freien Republikanern und deren Tugenden auf.

Die Schweiz ist das Land, „wo die Freiheit auf stolzem Thron sitzt, 49
das Vaterland der Tugend, der Freundschaft und der Vernunft“. Nach
Zürich gedenkt er sich beim Tode seines Herrn zu wenden, um sich selbst allein
zu genießen und sein Leben (in Zwinglis Stadt!) in einem katholischen
Kloster vor der Stadt zu beschließen. „Die ganze Stadt ist erbötig, an meine
Aufnahme zu gedenken, und mich persönlich einzuholen“ (12. August 1764).

Johann Georg Wille (1715—1808) war im Juli 1736 mit Georg Friedrich Schmidt nach Paris gekommen und nach und nach zu einer sehr angesehenen Stellung gelangt. Seit 1758 war er als Franzose naturalisirt. Alle Künstler die durch Paris kamen, alle vornehmen und fürstlichen Reisenden, die irgend an der bildenden Kunst eine Interesse nahmen, rechneten es sich zur Ehre, sein Haus, Quai des Augustins 35, aufzusuchen. In jener Zeit übte er die Kunst fast mehr als Liebhaberei, denn als Erwerbsquelle; er stach Gemälde, die ihn ansprachen und seinem glänzenden Grabstichel Gelegenheit gaben, sich zu zeigen; er widmete sie Freunden. Kein strebender Jüngling suchte vergebens seinen Rath, er theilte gern alle Vortheile seiner Kunst mit; kein bedrängter Maler klopfte umsonst an seine Thür. So half er wiederholt dem Dresdner Boetius und setzt ins Tagebuch die Worte: Selon mon coeur, je voudrois l'assister beaucoup, quoique je ne le connoisse pas autrement; mais il est artiste malheureux, cela me suffit.

Wille hatte an der Übersetzung der Schrift von der Nachahmung im Journal étranger Theil und erkundigte sich in Rom nach Winckelmann, dem er seine Hochachtung versichern ließ. Er sandte ihm auf seine Bitte jene Übersetzung, sowie auch die Kritik des Weges in Marmor zu arbeiten (s. I, 379 ff.); Winckelmann vertraute ihm die handschriftliche Beschreibung des Apollo. Er hatte (Ende des Jahres 1757) unter dem Eindruck des eben ausgebrochenen Krieges und des vorausgesetzten Aufhörens der Pension Andeutungen über seine äußere Lage gemacht, über die Verhinderung seiner Reise nach Neapel. Dies war ohne Nebenabsichten geschehen; aber Wille theilte es Füßli mit, der schon manchem geholfen hatte.

Hans Caspar Füßli (1706—1781) gehörte einer Zürcher Familie an, die seit dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts der Schweiz eine Reihe von Künstlernamen geschenkt hat. Er ging mit achtzehn Jahren nach Wien, wo er als beliebter Bildnißmaler in die beste Gesellschaft kam, und dann auf Empfehlung Schwarzenbergs an dessen Schwiegersohn, den Markgrafen, nach Rastadt. Als er mit vierzig Jahren nach Zürich zurückkam, begann er selbst, mit bescheidenen Mitteln ein Haus zu machen in der Art der Großen, unter denen zu leben er sich gewöhnt hatte. Ein reiches Kupferstichcabinet lieferte Stoff zu Gesprächen, Correspondenzen wurden unterhalten mit den Ersten der damals aufgehenden Nationaldichtung (auch Kleist, Klopstock, Wieland), junge Künstler auf alle Weise gefördert. Der Wunsch, zwei Franken, dem Schlachtenmaler Rugendas in Augsburg (auch der Thiermaler Riedinger gehörte zu dem Kreise) und Kupetzky in Nürnberg, ein Denkmal zu setzen, gab den Anstoß zu den großen biographischen Sammlungen, dem räsonnirenden Kupferstecherlexikon u. a. So wurde das Haus des Stadtschreibers des Zürcher Rathes eine Akademie. Seine Kinder hatten das Familien-

talent geerbt; Rose und Lise waren Blumen- und Insektenmalerinnen, Hans Rudolph ging nach Österreich und führte ein bewegtes Leben, Heinrich aber trug den Malerruhm der Füßlis weit über die Grenzen der Schweiz.

Sein Haus schildert ein Zeitgenosse als Zufluchtsort der Künste, der Freiheit, der guten Gesellschaft. „Alle Tage versammelten sich bei ihm Leute von jedem Rang und Alter; in abwechselnder Gestalt ging das Gespräch vom scherzhaften Ton zum ernsthaften über, von den Gegenständen der Kunst zu politischen und moralischen Untersuchungen, allemal mit sinnreichen Einfällen und Anekdoten belebt. In der Mittelmäßigkeit äußerer Umstände ist es Füßli gelungen, Talent und Verdienst besser als soviel Reiche und Große zu beschützen. Eine Menge armer Schüler hat er nicht nur großmüthig unentgeltlich unterwiesen, sondern auch für dieselben Reisegeld einsammeln lassen und ihnen den Weg zu vortheilhaftem Beruf erleichtert. Überhaupt machte ihn natürliche Thätigkeit sehr gefällig und dienstfertig. So sehr er sich selbst vergaß, so sorgte er für andere. Unfähig für sich selbst an der Thür zu klopfen, schämte er sich nicht, Collecten zu sammeln, wenn er zur Unterstützung eines Unglücklichen irgend etwas beizutragen im Stande war".

Ein solches Geschenk, es waren 15 Zechinen, überraschte Winckelmann, als er von Pästum nach Neapel zurückkam. Kurz vorher war vom Zürcher Dichterkreis die Rede gewesen. Im salernitanischen Meerbusen hatte der Hamburger Volkmann Stellen aus Geßners Idyllen (1756) hergesagt. „Herr Füßli, von welchem ich nichts wußte, hatte mir eine große Freundschaft ohne Absichten, mit dem Verlangen unbekannt zu bleiben, erwiesen. Ich bekam, da ich zu Neapel war, einen Wechselbrief zu Beförderung meiner damaligen Reise. Nachdem habe ich erfahren, aus welchen Händen er kam". In die stürmischen Ausbrüche der Dankbarkeit mischt sich etwas Verlegenheit, denn inzwischen hatten sich seine Umstände als nicht so verzweifelt herausgestellt, wie er geschrieben.

„Freund", ruft er Wille zu, „mit dem mich eine geheime Zuneigung unter 51
einem entfernten Himmel verbunden: ich schrieb schon zu Anfang unserer schriftlichen Unterredung mit der Vertraulichkeit eines Freundes, und dieses war allein die Absicht, wenn ich etwas, so mir nicht mehr bekannt ist, von meinen Umständen gemeldet habe, die keinen Purpur rührten; ich schien verlassen zu sein. . . . Freund, welcher der Menschlichkeit Ehre macht und den Werth der höchsten menschlichen Tugend erhöht! wie soll ich antworten? Wie soll ich annehmen, was Sie mir schenken! Stolz über mein Vaterland, fruchtbar an Freunden, und über den, den niemals mein Auge gesehen, gehe ich in Betrachtung Gott so ähnlicher Seelen fast bis zur Empfindung eigener Würdigkeit, zu welcher mich Freunde erhöhen".

Daß die Aussicht, einen Bericht über die mit so viel Spannung erwarteten herculanischen Entdeckungen in Verlag zu bekommen, wenigstens als Nebengedanke mitwirkte, ist wohl gewiß. Wille empfahl ihm die Orelli-Geßnersche Buchhandlung, deren Mitbesitzer Füßli war; ein Dukaten wurde für den Bogen in Aussicht gestellt.

„Sie haben", schreibt er Füßli (April 1758), „im Verborgenen allein mit Ihrem und meinem Freunde das hohe Vergnügen genießen wollen, ein Beförderer meiner Bemühungen um die Kunst zu sein: ein Freund sein wollen, dergleichen kaum mehr zu denken sind, aber wie Gott nicht sichtbar zu werden. . . . Freund! mit einer tugendhaften Seele begabt! Ihre Großmuth schiene vielleicht bei dieser Verschwiegenheit zu gewinnen! aber die Freundschaft würde dabei verlieren. Sie müssen ein Beispiel der Tugend unter den Menschenkindern werden; — und ich, Ihr Verehrer (denn näher kann ich mich zu Ihrem Verdienste nicht erheben) muß darauf denken. . . . Die Welt wird ein Paradies und das Leben eine Wollust durch Kenntniß von Menschen ersterer Größe wie mein Füßli ist, und ich würde auch in großen Trübsalen wünschen zu leben, um solchen Freund von Angesicht zu Angesicht zu kennen. Unterdessen bilde ich mir dessen Bild und werde ein Schöpfer von seiner Gestalt nach der Idee von dem, was das schönste und würdigste in der Welt ist, um nach demselben meine Hände auszustrecken". Das Geschenk (dessen er nicht mehr bedurfte), so meldet er Wille, „bleibt bis zur Verfügung derer, die es gegeben, bei mir . . . ."; und Füßli: „ich werde den Werth einer großen That zu verringern scheinen, wenn ich nicht ihre völlige Absicht, Anwendung und Gebrauch in ihrer Kraft lassen wollte".

Er wünscht die Dankbarkeit auszudrücken durch das werthvollste, was er, wie er glaubte, zu geben hatte: die Zuschrift eines Buches; aber es ließ ihm keine Ruhe: und so beschloß er, die Zürcher mit dem Verlag der Kunstgeschichte zu beschenken. In der Vorrede dieses Werkes (vom Juli 1763) hat
52 er ihrer auch gedacht, „da die Dankbarkeit an jedem Ort löblich ist und nicht oft genug wiederholt werden kann".

Nun kann man sich vorstellen, welchen Empfang Jeder der aus dem Zürcher Kreise kam, im Palast an den vier Brunnen fand. „Für Euch Zürcher will ich Schuhe und Strümpfe durchlaufen; stutzt nur immer Eure Jugend zu, diese Reise zu thun". Der erste war der zwanzigjährige Leonhard Usteri vom Neuenhof (1741—1789), im Anfang des Jahres 1761, der, wie wir hören, Münzen und Kupferstiche Marc Antons sammelte. Er war Prediger gewesen an der Heiligengeistkirche zu Genf, jetzt machte er seine große Reise, auf der er Rousseau kennen lernte und mit ihm in Briefwechsel trat. 1773 wurde er Chorherr am Großmünster in Zürich. Usteri ließ ihm die Idyllen Salomon Geßners zurück, und Winckelmann spricht von ihnen, als sei ihm

hier zum ersten Male deutsche Poesie, ja überhaupt lesbarer deutscher Stil ins Ohr geklungen. Bodmer hatte also richtig prophezeit, „die Deutschen würden daran eine große Idee von den Zürchern bekommen, gleich als ob die Luft hier poetisch wäre“. „Es ist wahrhaftig ein kühnes Unternehmen gewesen, schreibt er am 17. Januar 1761, diese Lieder in ungebundener Schreibart zu dichten; aber Sie haben auch, mein Freund, allen die Hoffnung benommen, dergleichen nach Ihnen zu wagen. Sie sind so schön, daß ich mich nicht enthalten kann, Ihnen Gedanken zu rauben, welche Sie über lang oder kurz erkennen werden; ich verwahre mich mit dem vorläufigen Geständniß. Gestern habe ich meinem Freunde, Herrn Mengs, die Hälfte derselben vorgelesen, und er freut sich, als ein eifriger Patriot unseres Volks, daß unter demselben Seelen mit so malerischen, harmonischen, zärtlichen und tugendhaften Empfindungen geboren sind, und denen der Himmel das Talent verliehen, dieselben mit eben dem Gefühl auszudrücken und in anderen zu erwecken. Mein theuerer liebenswürdiger Geßner! Ich weiß, was Schreiben vor ein schweres Werk ist, und Roscommon hat nach meiner Meinung Recht, wenn er sagt: In allen Dingen, in welchen das menschliche Geschlecht sich hervorgethan hat, ist das größte Meisterstück der Natur, gut zu schreiben“. Auch Lessing fand, daß Geßner „ungemein schön und richtig schreibe“.

Geßner sandte nun sein Hauptwerk, den Tod Abels. „So wie Völkern, lautet die Danksagung (20. Juni 1761), mit welchen die Sonne handelt wie die römische Geistlichkeit mit den Laien, denen sie anstatt Brot und Wein nur Brot allein giebt, eine Flotte Canariensect willkommen sein würde: so erwünscht ist mir und meinen Freunden, hungrig nach Meisterstücken unserer Nation, Ihr Geschenk gekommen. Der Herr Cardinal, welcher es in Person mit mir von der Post holte und es mit eigener Hand auflöste, wünschte auch wegen des wunderschönen Drucks, was mir erlaubt ist, lesen zu können“. (Später ist Geßner mehrfach ins Italienische übersetzt worden.) „Ich kann nur Erz gegen Gold erwidrigen.“ In der französischen Übersetzung Hubers (1761) hatte er bereits die beiden ersten Bücher beendigt. „Ich würde Sie beneiden, mein Freund, wenn der Neid in dem Cardinal Bellarmin seinem 53
Catechismus nicht unter die Todsünden gesetzt wäre“. Es scheint, als ahne er etwas von dem Aufsteigen der deutschen Dichtung, das ihm zu begleiten versagt war. „Ich bin leider einer von denen, welche die Griechen Spätkluge nennen; Erziehung, Umstände und Mangel haben mich zurückgehalten.“ Bezeichnend bleibt immerhin diese Verehrung für diese reinen, lichten, weichen, aber farb- und körperlosen Nachbildungen Virgils.

Wenn Winckelmann an Geßner schrieb, so nahm er sich ganz besonders zusammen; ausgesucht seine Gedanken sollten es sein, in ebenso gewählten Ausdrücken und ausgeführten Bildern. Er sorgte sich viel mehr, einem Dichter, einem genialen Menschen gegenüber in günstigem Lichte zu erscheinen, als

etwa einem Fürsten oder Minister. Das Lob des „delphischen“ Geßner ist ihm „wie ein Morgenthau dem dürren Lande“.

Geßner wünschte, seine Schriften mit Winckelmanns Namen zu schmücken und zugleich diesem selbst eine Ehre zu erweisen, indem er sich einen Aufsatz — über den Vorzug der lateinischen und deutschen Buchstaben erbat. In einem Werke der Dichtkunst als Vorredner über lateinische Buchstaben zu stehen, war nicht nach Winckelmanns Geschmack, besonders da er es in diesem Falle mit den Gothen hielt; er erwidert in seltsam gewundenem, bilderreichem Stil: „Ich besorge, es werde mir ergehen wie den Statuen, welche auf sehr hohen Vasen stehen, wo sie sich sehr verkleinern; oder wie einem Schiffe, welches auf einem Flusse etwas rechtes, und im Meere nichts scheint. Wenn ein mittelmäßiger Sänger allein singt, so gefällt er: aber in Gesellschaft von besseren findet er wenig Gehör. Ich bin hierin nicht so schnell, wie Sie glauben möchten; denn ich wollte im Gemälde nicht gern im Grund stehen und mich verlieren; und gleichwohl bin ich eitel genug zu versuchen, ob ich könne zum Schatten dienen, nicht Lichter zu erheben, sondern auszufüllen. Ich werde Ihnen mittheilen, was ich werde sagen können. Sie mögen es machen wie die Holländer, welche, sagt man, zuweilen Specereien verbrennen, um dieselben theurer zu machen; werfen Sie aus, was Ihnen nicht gefällt. Das schlimmste ist, ich muß in gewisser Weise wider meine Neigung, nicht wider meine Empfindung reden; denn ich möchte selbst nicht mit lateinischen schönen Buchstaben gedruckt werden; und man würde sagen, ich predige gegen mich selbst“. —

Endlich kam eine Gelegenheit, dem Dankbarkeitsbedürfniß nach Herzenswunsche zu genügen. Wohl keiner unter allen Pilgern Roms hat Winckelmann lebhafter beschäftigt, als der junge Füßli, der schon im November 1762
54 angekündigt worden war, und zwar so, daß jener sein „Verlangen nach ihm“ gestand, und schrieb: „Ich erbiete demselben alles was ich weiß und kann, und soviel immer meine eingeschränkte Zeit erlaubt“.

Hans Heinrich Füßli (1745—1832) war der Sohn des ersten Herausgebers des großen Künstlerlexikons, Hans Rudolf (1709—1793), der auch eine Kunstbibliothek und eine Gallerie von Künstlerbildnissen gesammelt hatte. Ein glänzendes Talent und ein frühreifer Verstand wurde durch sorgfältige classische Erziehung im väterlichen Hause ausgebildet. Später erscheint er als beliebter Universitätslehrer der vaterländischen Geschichte und einflußreiches Regierungsmitglied; er war ein Redner. Fünfzehnjährig erhielt er als Nachfolger Bodmers den Lehrstuhl der Schweizergeschichte, auf die er auch Johannes Müller in der Folge gebracht hat. Wir erblicken ihn noch auf dem politischen Theater in den Stürmen der Revolution, während der helvetischen Republik und bis zum Beginn des Empire; dann aber zog er

sich zurück und lebte blos der Litteratur (Leben Raphaels 1815), der Journalistik und Buchhandlung.

Winckelmann hatte ihm ein Zimmer für zehn Zechinen monatlich gemiethet und denselben Giacomo angenommen, der schon Leonhard Usteri bedient. Rasch reifte in ihm der Gedanke, sich den jungen Mann zu einem Missionar seines Kunstevangelii heranzubilden, ihn „zu dem größten Alterthumsverständigen jenseits der Alpen" zu machen; sein natürlicher Hang zum Schulmeister meldete sich wieder. Er war für ihn ein Phänomen: war es möglich, so viel Bildung und Genie zu besitzen bei solcher Unverdorbenheit, naiver Werdelust?*) „Ein unschuldigeres Kind bei großem Talent und vielem Witz habe ich niemals kennen lernen. Er scheint mir ein Bild der Tugend in Fleisch und Bein zu sein und der erste Mensch aus der goldenen Zeit. Sein Vater muß ein sehr weiser Mann sein, welcher nichts in der Erziehung verdorben. Ich habe mit demselben fast wie mit einem Kinde gespielt und mit keinem Fremden bin ich mehr so zu sagen handgemein worden; denn ich nahm mir gleichsam Vaterstelle über denselben an; dabei aber habe ich ihm alles gesagt was ich weiß, und er hat alle meine Handschriften gelesen". Er nennt ihn „Milchlamm"; bittet, „geliebter Sohn" zu ihm sagen zu dürfen: „da ich an Sie mit vorzüglicher Liebe schreiben will und muß, 55
so finde ich kein Unterscheidungswort, welches mehr als jenes das zärtliche Herz, das für Sie wallt, ausdrückte". Er sann nun, wie er den antiquarischen Giro durch Hausunterricht ersetzen könne, Nachmittags in Villa Albani; aber nach Frascati, Tivoli durfte er mitgehen; und endlich machte er es doch möglich, „in Absicht der vornehmsten Orte von seinem Gelübde (in Bezug auf Fremdenführung) abzugehen", ja einiges sah er mit ihm mehr als einmal. Nun verging selten ein Tag, wo sie sich nicht sahen, ja er wird unruhig, wenn ein solcher Tag kommt.

Füßli hatte bereits die Hinreise nach seinen Rathschlägen eingerichtet, in Rom lebte er sich ganz in seine Denkweise ein. Dieser hatte ihm nach Genf geschrieben: „Rom sei auf der ganzen Reise Ihr Hauptaugenmerk, und andere Orte nur Nebenzwecke, die Sie von Ihrem großen Ziel entfernen." „Ich ging also", sagt Füßli, „gerade der Quelle auf Rom zu, ohne in den Städten, welche dahin führen, lange zu verweilen, und meinen Geschmack durch das Studium der Kunstschulen in denselben in Gefahr zu setzen. Ohne diese Vorsicht hätte ich vielleicht Raphaels richtige Zeichnung den reizenden Formen des schönen Correggio nachgesetzt. Ich hätte vielleicht in der täuschenden Carnation des großen Titians, der seinen Pinsel in die Farben der Natur getaucht, das allein Wesentliche der Kunst gesucht. Paul Veronese hätte vielleicht

*) — uno di que' soggetti rarissimi, che non capitano ogn' anno: avvenente, giojale, erudito, dotato di spirito, e di buon gusto, d'un modo di pensare nobile, e disinvolto. 3. Febr. 1765 an Mengs.

mein Auge an eine eitle Pracht gewöhnt und mich dadurch von dem Gefühl des Wahren, Großen, Edlen und Schönen unwiederbringlich abgezogen. Michelangelo hätte leicht mein Gefühl für das Schöne verhärten und meinen Geschmack verwildern können."

Kurz nach der Heimkehr schrieb er an Vögeli von den „glücklichen Tagen, die er an der Seite seines Lehrers und Freundes zugebracht: ich zähle sie unter diejenigen Tage meiner Jugend, in denen ich die meisten Früchte für die Zukunft gesät, an die ich beständig ohne Reue zurückdenken darf, und von denen ich noch in den letzten Stunden meines Lebens Zufriedenheit einernten kann. Winckelmann hat mit einer väterlichen Sorgfalt die wankenden Begriffe des Schönen wie des Guten, des Geschmackes wie der Tugend in meiner jungen Seele festgesetzt. Denn die Art, wie Winckelmann die Kunst lehrt, ist ein fruchtbarer Quell von vielen Kenntnissen. Er schließt immer von den Werken der Kunst auf die Menschen, von diesen letzteren auf jene. So entwickelt er den Charakter verschiedener Nationen, Roms und Griechenlands insbesondere, durch ihre verschiedenen Epochen; die politischen und moralischen Grundsätze leiten sich daraus her."

56 Wie ganz war dieses weiche, mädchenhaft anfühlende Wesen in Winckelmanns Sinn! „Euer Vaterland", schreibt er, „wird sich künftig rühmen können, den größten Kenner zu besitzen, welcher richterlich wird entscheiden können. Einen solchen Kenner zu ziehen, ist noch keinem Fürsten gelungen, soviel mir wissend ist; es ist auch das Fürstengeschmeiß nicht würdig dieses Vorzuges; ja es sollte mich meine Dienstwilligkeit gereuen, wenn nicht sein Vaterland vornehmlich den Genuß von ihm haben sollte."

Er hatte Füßli nach seiner Heimkehr manches zärtliche Schreiben nachgeschickt; aber auch er reihte sich bald den „vergeßlichen Leuten" an, die nicht antworten; und selbst auf die Widmung der herculanischen „Nachrichten" schrieb er „auf solche Art, daß ich merkte, es wäre nicht geschehen, wenn er hätte weniger thun können." Doch hat er das Andenken jener Tage dankbar bewahrt; und Matthison im „Abend am Zürchersee" singt noch spät von den „Edlen" die

> wie einst, im Lenz deiner Tage die schöne
> Seele Winckelmanns, dich geliebt.

Er hatte einen wenig Jahre älteren, gleich ihm Heinrich getauften, ihm aber sehr ungleichen Vetter, den später so berühmt gewordenen Maler, einen
57 Sohn Hans Kaspars (1741—1825). Dieser war damals auf dem Wege nach England, das seine zweite Heimath wurde. Winckelmann wurde um Empfehlungsbriefe angegangen. Er übersetzte einige seiner kleinen Schriften ins Englische; ein ähnliches Vorhaben mit der Kunstgeschichte ist die Veranlassung gewesen zu ihrer dritten und letzten Bearbeitung. Als ihm Winckelmann einmal nicht schnell genug antwortet, fragt er, ob er sein Freund sein

wolle oder nicht? „Ist dergleichen Gewaltthätigkeit in Bekanntschaften bei Euch Gebrauch, so ist es mir zu verzeihen, wenn ich diese Frage selten finde.“ Auch er hatte sich eine italienische Lehrzeit vorgesetzt, kam aber erst nach Winckelmanns Tode, und je länger er dort weilte (acht Jahre), desto mehr fand er, daß er sich zur Antike und zur welschen Malerei kein Verhältniß geben könne. Ein Freund Lavaters, selbst ein Sturm- und Drangmann, wollte er ein Kraftgenie auf der Leinwand werden, indem er den Michelangelo etwa so wiedererweckte, wie Klinger den Shakespeare. In ihm steckte etwas von dem phantastischen Zug seines Landsmannes Arnold Böcklin, doch ohne dessen Humor und coloristische Einfälle. In seinem Gehirn drängte sich ein nordischer Hexensabbath von Gestalten und Scenen des Grauens, des Ungeheueren, des Wahnsinnes, der Traum- und Geistersphäre, den auch die klare Luft und die reinen Linien des Südens, die stille Hoheit der Griechenbilder nicht verscheuchen konnten.

v. Berg und die ihm gewidmete Schrift

Rom glich damals einem tropischen Bergstrom, dessen Bette sich im Frühling brausend anfüllt und den Sommer über trocken liegt, belebt nur durch einige Sumpflachen und etwas kümmerlich fortkriechende Vegetation. Wer so wie Winckelmann alljährlich mit einer immer neuen Schaar aller Zungen in Beziehung tritt — wochenlang, täglich, auf Ausflügen und bei Tafel —, und dann für immer, oft mit Genugthuung ihre Spur verliert, bisweilen aber auch vergebens Lebenszeichen von ihnen beschwört, während er längst mit anderen Reiseeindrücken vergessen ist: ein solcher Mann führt ein geselliges Dasein, in dem das Element des Wechsels doch zu ausschließlich waltet, und oft dürstet sein Herz nach etwas Innigem, Bleibendem. Er bläst als Schulmeister sein Stückchen immerdar mit demselben Pathos, aber die Wiederholung wird nicht immer belebt durch das erfrischende Entgegenkommen der Jugend. Selten etwas Tröstliches. Je nach Temperament unterzieht man sich der pflichtmäßigen Tour mit mehr oder weniger Beherrschung der empfundenen Langeweile, der Tadelsucht, oder bemüht sich, die Urtheile, 58
Bewunderungen und Phrasen des jeweiligen Kennerthums mit promptem Enthusiasmus nachzuexerciren.

„Nichts kann schrecklicher sein“, fand auch Goethe, „als der gewöhnliche Fremde in Rom. An jedem anderen Orte kann sich der Reisende eher selbst suchen und auch etwas ihm Gemäßes finden; wer sich aber nicht nach Rom bequemt, ist dem wahrhaft römisch Gesinnten ein Greuel.“ „Es ist ein Jammer“, schreibt Winckelmann 1762, „anzusehen, was für Leute man hierher sendet. . . . . Die mehrsten haben keinen eigentlichen Endzweck und fangen in Rom an wie einer, der sich an eine mit unzählbaren Speisen über-

ladene Tafel setzt, von allem essen will und durch den Anblick der Menge selbst fast einen Ekel bekommt. . . . Alle Cavaliere kommen als Narren her und gehen als Esel wieder weg."

Wie die Wolken am Mond, so ziehen diese Schemen an ihm vorüber, selten kann er den Schein seines milden Lichtes klar ergießen. Gerade, weil ihm lehrende Mittheilung stets Bedürfniß blieb, weil ihm bei empfindungsfähigen Jüngern so beredt zu Muthe war, mußte ihn der Rest unglücklich machen.

Im Sommer 1762 besuchte ihn ein junger liefländischer Edelmann, Friedrich Reinhold von Berg. Dieser schien ihm von dem Schwarm sehr verschieden: eines der „außerordentlichen Talente", für die er gern aus seiner Zurückhaltung heraustrete, ja einmal zeigen wolle, „daß er eine Person bekannt und denkwürdig machen könne." Aber diesmal war es wohl weniger das Talent, als die äußere Erscheinung des sehr jungen Mannes die, während er „kaum angefangen hatte ihn kennen zu lernen", eine Zuneigung entzündete, so schwärmerisch, empfindlich und eifersüchtig wie Liebe. Und diese Leidenschaft (denn das war es beinahe) ist im ersten Augenblicke fertig da: „ein unbegreiflicher Zug zu Ihnen, den nicht Gestalt und Gewächs allein erweckt, ließ mir von dem ersten Augenblick an da ich Sie sahe, eine Spur von derjenigen Harmonie fühlen, die über menschliche Begriffe geht und von
59 der ewigen Verbindung der Dinge angestimmt wird. . . die Übereinstimmung des Geistes meldete sich, da ich Sie das erste Mal erblickte." In Frascati hatte er Bergs Namen „in die Rinde eines prächtigen und belaubten Ahorns geschnitten", — „wo ich meine nicht genutzte Jugend in Ihrer Gesellschaft zurückrief und dem Genius opferte." So kurz der Umgang mit Berg gewesen war, so war doch der Abschied „einer der schmerzlichsten seines Lebens", er vergleicht seinen Zustand mit der Untröstlichkeit einer Mutter, der ihr Sohn zum gegenwärtigen Tod auf dem Schlachtfelde entrissen wird. „Ich war verliebt", gesteht er später selbst. Auch für die fernere Bildung seines Geistes hatte er sorgen wollen, indem er ihm eine Anzahl Bücher empfahl, darunter Platos Phaedrus, die Berg sich auch in Paris verschaffte. Er sollte dort eine kostbare und seltene Ausgabe des Ariost für seinen Mentor suchen.

Es war offenbar eine Wiederkehr und zwar die letzte jener sentimentalen Überreizung, der sich Winckelmann in seiner Jugend langdauernd verfallen zeigte. Solche Zustände der Gefühlssteigerung gehören zu den psychologischen Problemen, die ihre Wurzel tief in die Sinnlichkeit und ihre Capricen versenken; sie waren für ihn eine Flamme, die in der frostigen Temperatur des Lebens dem Herzen die ihm nöthige Wärme zuführte. Wir wollen hier den dunklen Wurzeln nicht nachgraben, obwohl die Sache nicht damit erklärt ist, wenn man sich in Goethes optimistischer Weise, in leichtem

Vorbeigehn, daran freut, daß er „nirgends belebter und liebenswürdiger“ sei, als in den „flüchtigen Augenblicken, wo beide Bedürfnisse der Freundschaft und der Schönheit zugleich an einem Gegenstande Nahrung fanden“. So erscheint dieser Zustand allerdings in den zärtlichen, Berg nachgeschickten Briefen, die uns sehr überschwenglich dünken, obwohl er sich Gewalt angethan haben will, „um nicht mehr zu sagen; wie er würde gethan haben, wenn er seiner Passion hätte folgen können“.

„Alle Namen“, schreibt der siebenundvierzigjährige Mann, „die ich Ihnen geben könnte, sind nicht süß genug und reichen nicht an meine Liebe; und alles was ich Ihnen sagen könnte, ist viel zu schwach, mein Herz und meine Seele reden zu lassen. Vom Himmel kam die Freundschaft und nicht aus menschlichen Regungen. Mit einer gewissen Ehrfurcht näherte ich mich Ihnen; daher ich bei Ihrer Abreise des höchsten Gutes beraubt schien. Was hätte ich nicht schreiben müssen, wenn nur unter Hunderten meiner Leser ein einziger dieses Geheimniß begreifen könnte! Mein theuerster Freund, ich liebe Sie mehr als alle Creatur, und keine Zeit, kein Zufall, kein Alter kann diese Liebe mindern; aber entfernt zu sein, ohne sich mit Briefen erreichen zu können, ist mir fast schmerzhafter als selbst der Abschied. . . Machen Sie mich bald mit einer Antwort beglückt. Eine jede Zeile von Ihrer Hand ist mir eine heilige Reliquie“.

Nicht ohne eine gewisse Verlegenheit scheint Berg solche Ergüsse aufgenommen zu haben. Dies fortdauernde lebhafte Gedenken befremdete ihn bei einem so bedeutenden Mann, „dessen Geist alles in der größten Vollkommenheit fühlet, und der sich durch ein erhabenes Denken so merklich von anderen Sterblichen unterscheidet“.

Wie wenig Berg über den Troß der Touristen hervorragte, wie wenig angebracht also jene Ausdrücke waren, gesteht Winckelmann selbst durch die 60
ihm nachgeschickte „Predigt“. „Sie eilten nach Monatsfrist aus Rom, welches Sie kaum halb und in der Flucht gesehen, wie u. a. das Campidoglio beweist, um noch in Florenz an sechs Wochen zuzubringen, nachdem Sie bereits vorher zwei ganze Monate daselbst verloren. Ich habe mich äußerst gekränkt, daß ich nicht einmal einen einzigen Tag gewinnen können, um Ihnen besonderen Unterricht zu geben, wie ich mir doch beständig ausgebeten hatte; denn in einer Menge, wo alle einen anderen Weg gehen, sind gewisse Dinge verschwendet und weggeworfen. Ich hatte Ihnen einen ganzen Monat vom Morgen bis auf den Abend geben wollen; allein Rom gefiel nicht mehr, und alle Gedanken waren schon in Florenz. — Theuerster Freund, die wahre Liebe zu Ihnen läßt mich dieses schreiben: denn ohne dieselbe könnte es mir gleichgültig sein, wo und wie Sie Ihre Zeit am angenehmsten zu vertreiben vermeinen . . . Diese Bekümmerniß ist um so viel reiner, da ich nicht das Glück haben werde, Sie in meinem Leben wieder=

zusehen. Es nützt zwar Ihnen nichts, wie bekümmert ich auch sein mag; aber unangenehm kann es Ihnen nicht sein, daß ein Mensch, der viel denken kann, beständig an Sie wie ein Vater an seinen Sohn denkt".

Ein Brief aus Paris beruhigt ihn. Er hatte einen Unfall bei Avignon gehabt und mußte in Paris anderthalb Monate das Zimmer hüten. „Sie müssen mich für keinen barbarischen und flüchtig denkenden Russen halten. Liefländer sind schon vor langen Zeiten für ehrliche und aufrichtige Leute bekannt, und ob wir gleich unter die Gewalt der Russen stehen, so ist diese Gewalt doch noch nicht bis auf unsere Herzen gegangen. Das taumelnde und gedankenlose Hofleben ist mir jederzeit zuwider gewesen ... Wie ruhig kann ich in meiner Hütte schlafen, dahingegen ich am Hofe und besonders in Rußland, beständig fürchten muß, aus meinem Bette gerissen und den Henkern unschuldigerweise überliefert zu werden". Dann aber bricht er ab, dankt nicht einmal für die gleich zu nennende Schrift. Nun heißt er der „pflichtvergessene Liefländer". Er hatte ihn einmal bei einer Begegnung in Rom umgangen und einen sehr unbequemen Weg vorgezogen! Als er sich aber nach Jahren bei der Hochzeit seiner erinnert (Mai 1767), ist alles wieder gut: als wahrer „Freund des Bräutigams" jubelt er, daß dieser nunmehr Vater werde von schönen Kindern — „nach Ihrem so geliebten und mir ewig gegenwärtigen Bilde"; wie er ihm früher zugerufen hatte: „Erwecken Sie Söhne und Enkel nach Ihrem Bilde". —

Dieser Freundschaftsparoxysmus wurde zur Veranlassung einer kleinen Schrift. Winckelmann bewies, daß er wirklich dessen fähig war, was er einst bei Gelegenheit des schönen Florentiners behauptet hatte. — Indem er sich dem Schmerz des kaum geknüpften und schon zerrissenen Seelen-bundes überläßt, bietet sich eine Linderung dar durch Ableitung des aufge-
61 regten, sehnsüchtigen Zustandes in beredten Worten an die Adresse des Ent-fernten. Aber gewöhnliche Briefe genügen nicht: monumentale sollen es sein, „ein Denkmal ihrer Freundschaft, rein von aller ersinnlichen Absicht", die Zeit, die es kostete, war ja eine Verlängerung des geistigen Zwiegespräches. Sie sollte nebenbei auch das nützliche dem angenehmen gesellen, dem Junker, freilich etwas post festum, belehren über das „nützliche Reisen in Italien". Er begann sie zu Castello, ein Fieberanfall unterbrach ihn; der Brief Bergs im Anfang des Winters erinnert ihn an sein Wort; endlich wird eine Abhand-lung daraus, die „umständlicher ausfiel, als es die anfängliche Meinung war", aber „die mit Wucher bezahlte Schuld hebt den Vorwurf" (Pindar). Mitte Juni 1763 ging das Manuscript nach Leipzig ab.

Diese Abhandlung erschien dicht vor der Kunstgeschichte, die sie an-kündigte. „Das Format wird das größte sein, welches zu finden ist, da-mit dieselbe an die Geschichte der Kunst, welche auf Michaelis erscheint, kann gebunden werden". Also eine Ergänzung des großen Werkes: in zwei

Quartanten war System und Historie der schönen Formen geschildert worden; auf 32 Seiten sollte nun auch die psychische Function, das Organ für ihre Auffassung behandelt werden. Er will sich vernehmen lassen über den Hauptpunkt der Aesthetik des Jahrhunderts, das Thema der Tractate und Essays on taste, sur le goût; denn dieser „gute Geschmack" ist nur ein anderes Wort für „Fähigkeit der Empfindung". Von einem Einfluß der Theorien und kritischen Versuche jener Zeit ist übrigens in dem Schriftchen kaum eine Spur: hier spricht ein bloser Beobachter seine Erfahrungen aus.

Wir hörten, daß Winckelmann sein durch arme Schlucker etwas heruntergebrachtes Amt vornehmer machen wollte; er hätte gern das ihm nun einmal anklebende Ciceronenthum veredelt, zur Höhe seiner Person erhoben. Die Ausbildung der Empfindung für das Schöne, die Erziehung auserwählter, besonders begabter Jünglinge zu dessen Erkenntniß, die Idee einer ästhetischen Erziehung war es, die Winckelmann gern als Geist seines Berufes — ein ideales Ciceronenthum — betrachtet hätte. Und dies war ihm die liebste Beschäftigung auf Erden; möchten ihm doch mehr solche Reisende aus dem Norden geschickt werden. „Erwecken Sie diesen 62
Trieb" (nämlich nach Italien), ermahnt er Heyne, „wo Sie feine Sinne bemerken".

Es ist eine Lieblingsidee Winckelmanns, daß Schönheit des Körpers und der Gemüthsart zum Sinn für das Schöne, zu dessen Hervorbringung befähige, diese Fähigkeit ankündige. Gleich bei seinem ersten Auftreten führte er Raphael dafür an. „Es ist diese Fähigkeit in wohlgebildeten Knaben eher als in anderen zu suchen, weil wir insgemein denken wie wir gemacht sind, in der Bildung aber weniger, als im Wesen und in der Gemüthsart: ein weiches Herz und folgsame Sinne sind Zeichen solcher Fähigkeit. . . Da sich auch das wahre Schöne der menschlichen Figur insgemein in die unschuldige stille Natur einzukleiden pflegt, so will es durch einen ähnlichen Sinn gefühlt und erkannt werden. Hier ist kein Pegasus nöthig, durch die Luft zu fahren, sondern Pallas, die uns führt". So erschien das Thema der Schrift in einer Beziehung zu dem Freunde, dem er sie gewidmet: „Ihre Bildung ließ mich auf das was ich wünschte, schließen, und ich fand in einem schönen Körper eine zur Tugend geschaffene Seele, die mit der Empfindung des Schönen begabt ist".

Diese Idee nun gehört zu einem Kreis verwandter Ideen, die alle, wie die Figuren eines schattenlosen Gemäldes, in einem reinen Licht des Schönen schweben. Wie an südlichen Küsten alles Dunkle, Undurchsichtige, Feste, die kahlen Gebirge, das öde Meer zu lichter, farbiger Wesenheit verklärt wird, so treten wir beim Lesen dieser Blätter in einen Bezirk, wo die mühsame Arbeit, die düstere Gelehrsamkeit, die heftige Leidenschaft, das unruhige Verlangen draußen bleibt. Gunst des Himmels, Ruhe des Gemüthes,

Freundschaft, schöne Bilder, die uns umgeben wie die Luft so wir athmen, das ist der Blumenpfad, der zum Tempel des Schönen führt.

Jene Idee erscheint weniger „seltsam“ (wie sie der Recensent in der Bibliothek der schönen Wissenschaft nannte), wenn wir den Satz damit in Verbindung bringen, daß das erste Werkzeug alles Geschmackes der „äußere Sinn“, während ihr „Sitz“ der innere ist. Die Tugend dieses Werkzeuges ist „Richtigkeit des Auges, das die wahre Gestalt — Farbe sowohl als Form — und Größe der Vorwürfe bemerkt“.

Dieser Tüchtigkeit des Organs entspricht im Innern die Kraft, Deutlichkeit und Dauer des Gedächtnißbildes, „die lebhafte Bildung des be-
63 trachteten Schönen. . . Ihre Kraft wächst wie das Gedächtniß, durch Übung… Das empfindlichste Gefühl kann diese Eigenschaft unvollkommener, als ein geübter Maler ohne Gefühl haben“.

„Es ist diese Fähigkeit, wie der poetische Geist, eine Gabe des Himmels, der sie allen vernünftigen Geschöpfen, aber in sehr verschiedenen Graden gegeben hat. Wo sie nicht ist, predigt man Blinden die Kenntniß des Schönen, wie die Musik einem nichtmusikalischen Gehör. . . Sie bildet sich aber so wenig als die Gabe der Dichtkunst von sich selbst, und würde ohne Lehre und Unterricht leer und todt bleiben.“ Aber auch „vernachlässigte Erziehung kann dieselbe nicht ersticken, wie ich hier an meinem Theile weiß.“ Sie ist etwas aristokratischer Natur; auch hier sind wenige auserwählt. In ihrer Vollkommenheit ist sie sogar sehr selten; einige scheinen von der Natur übergangen zu sein, noch anderen ist das Schöne und das Mittelmäßige gleich willkommen. Diese Seltenheit kann man daraus abnehmen, daß die Schriften, welche das Schöne lehren, seit Plato bis heute meist „leer, ohne Unterricht und von niedrigem Gehalt sind“.

„Es wickelt sich dieselbe eher an großen als kleinen Orten aus, und im Umgang mehr als durch Gelehrsamkeit: denn das viele Wissen, sagen die Griechen, erweckt keinen gesunden Verstand, und die sich durch blose Gelehrsamkeit mit dem Alterthum bekannt gemacht haben, sind auch derselben weiter nicht kundig geworden.“

Die Stimme des Gefühles unterscheidet sich durch ihre Unmittelbarkeit von dem sich an Muster anlehnenden Urtheil des Verstandes (goût de comparaison) und von dem künstlichen Lichte der Grundsätze. Sie ergeht auf den ersten Blick: diese „allgemeine Rührung“ kann dunkel und ohne Gründe sein. Der analytische Weg ist hier nicht angebracht: „Fertig und schnell muß der innere Sinn sein, weil die ersten Eindrücke die stärksten sind. Wer hier von den Theilen auf das Ganze gehen wollte, würde ein grammatikalisches Gehirn zeigen.“

Nicht Geschäftigkeit, nicht Arbeit im Schweiß des Angesichtes und für die Noth, sondern freie Muße ist es, in der das Gefühl gedeiht. „Dieser

Unterricht ist nicht für junge Leute, welche nur um ihr nothdürftiges Brot lernen, und weiter nicht hinausdenken können, . . . sondern für die welche selbst 64
die Fähigkeit, Mittel, Gelegenheit und Muße haben, und diese sonderlich ist nöthig. Denn die Betrachtung der Werke der Kunst ist, wie Plinius sagt, für müßige Menschen, d. i. die nicht den ganzen Tag ein schweres und unfruchtbares Feld zu bauen verdammt sind . . . Die mir gegönnte Muße ist eine der größten Glückseligkeiten, die mir das gütige Geschick durch meinen erhabensten Freund und Herrn in Rom finden lassen, welcher solange ich bei und mit ihm lebe, keinen Federstrich von mir verlangt hat, und diese selbige Muße hat mich in Stand gesetzt, mich der Betrachtung der Kunst nach meinem Wunsche zu überlassen".

Das Schönheitsorgan liegt in einer mittleren Region, gleich weit entfernt von der Arbeit des Verstandes wie von dem Feuer der Sinnlichkeit und dem Interesse des Bedürfnisses. „Der Vorwurf dieses Gefühles ist nicht was Trieb, Freundschaft und Gefälligkeit anpreisen, sondern was der innere feinere Sinn, welcher von allen Absichten geläutert sein soll, um des Schönen willen selbst empfindet". Daher es kein günstiges Sympton ist, wenn die Erregbarkeit vornehmlich weiblicher Schönheit gegenüber bemerklich wird, zu der die Stimme der Natur hinzieht, während auf Seite der Männer die vollkommenere Form ist. „Ich habe bemerkt, daß diejenigen, welche nur allein auf Schönheiten des weiblichen Geschlechts aufmerksam sind und durch Schönheiten in unserem Geschlecht wenig oder gar nicht gerührt werden, die Empfindung des Schönen in der Kunst nicht leicht eingeboren, allgemein und lebhaft haben".

Eine andere Probe ist, daß sie nicht blos durch Erscheinungen der Wirklichkeit, sondern auch durch blose Bilder angeregt wird, ja in diesen „ihren vornehmsten Gegenstand findet". . . Mehr Empfindung wird zum Schönen in der Kunst als in der Natur erfordert, weil jenes, wie die Thränen im Theater ohne Schmerz, ohne Leben ist und durch die Einbildung erweckt und ersetzt werden muß.

Aber obwohl sie über der trüben Sphäre der Leidenschaften liegt, so ist doch das ihr günstige Lebensalter keineswegs das Alter der Abkühlung und Ermattung. Sie soll das feurige der Jugend haben und deshalb „zeitig geübt und auf das Schöne geführt werden, ehe das Alter kommt, in welchem wir uns entsetzen zu bekennen, es nicht zu fühlen".

Das Wort „Empfindung" soll hier nichts lyrisches andeuten, denn sie bezieht sich ganz auf Form, auf Gegenständliches im Raum. „Das wahre Gefühl des Schönen, sagt er in einem bezeichnenden Bilde, gleicht einem flüssigen Gypse, welcher über den Kopf des Apollo gegossen wird, und denselben in allen Theilen berührt und umgiebt". Auch hat dieser Sinn eine Analogie zu seinem Gegenstande. Wie das Schöne in der Harmonie der

65 Theile besteht, deren Vollkommenheit ein sanftes Steigen und Sinken ist, so wird es auch in unserer Empfindung gleichmäßig wirken und dieselbe mit einem sanften Zuge führen, nicht plötzlich fortreißen".

Wie nun diese Fähigkeit von der Natur einer schönen Seele in schönem Leibe ertheilt wird, so bedarf sie auch einer sympathischen Umgebung (ambiente), um zu keimen. Hierin liegt das Geheimniß ästhetischer Erziehung. Aber nicht nur das Auge soll an Beobachtung und Vergleichung des Schönen gewöhnt werden, auch „Herz und Empfindung durch Erklärung der schönsten Stellen alter und neuer Schriftsteller, sonderlich der Dichter, rührend erweckt und zu eigener Betrachtung des Schönen in der Kunst gewöhnt werden."

Demokrit sagte, „wir sollten die Götter bitten, uns angenehme Erscheinungen zu geben." Er erklärte die Theophanien aus Bildern höherer, den Menschen an Größe und Schönheit überlegener Wesen, die sich von ihren Originalen loslösen und im Traum und Wachen unseren Sinnen zuschweben. Zu solchen glücklichen Bildern rechnet Winckelmann „die Basreliefs und alten Gemälde, die Sante Bartoli gestochen, die Bibel des Raphael: diese zwei Werke werden einem unverwöhnten Auge sein, was eine richtige Vorschrift der Hand ist, und da die ungeübte Empfindung dem Epheu gleicht, welcher sich ebenso leicht an einen Baum, als an eine alte Mauer anhängt, ich will sagen, das Schlechte und das Gute mit gleichem Vergnügen sieht, so soll man dieselbe mit schönen Bildern beschäftigen."

Er nennt ferner die griechischen Münzen des Golzius; die angenehmste und lehrreichste Beschäftigung aber seien die Abdrücke der besten geschnittenen Steine; und da die Deutlichkeit aus dem Gegensatz erwächst, so soll man moderne daneben halten, „um aus beider Vergleichung den Begriff des wahren Schönen in den alten, und den irrigen Begriff desselben in den mehrsten neuesten Arbeiten zu zeigen."

„Es ist also", schließt er, „diese Thätigkeit als eine seltene Gabe des Himmels zu schätzen, welcher die Sinne zum Genuß des Schönen und des Lebens selbst höchst fähig gemacht hat, als dessen Glückseligkeit in einer Dauer angenehmer Empfindungen besteht." Dieser Epikureismus ist im Ton des Ganzen. Es liegt etwas über der Schrift von dem ruhigen Daseinsgenuß,
66 der zum südlichen Himmel und zum Leben der Alten zu passen scheint. Wahre Humanität weiß von mehr als dem Wechsel von Arbeit und Zerstreuung. Die Arbeit sollte zur eigensten Äußerung und Lust unseres Selbst werden, und „die freie Muße eines Jeden ist so viel werth als er selbst werth ist" (Schopenhauer). Bilder solchen Vollgefühles befriedigter Existenz, die der schönen Welt offen, zugleich in sinnender Geistesklarheit schwebt, zeigen uns manche Gestalten pompejanischer Gemälde. —

Der Brief war zu einer „Abhandlung" geworden; es spricht nicht mehr der Freund zum Freund, sondern der Autor zum Publikum, der Kunstlehrer

zur Zeit, ja wir scheinen sogar zuweilen den Präsidenten der Alterthümer zu vernehmen. Auf dem Titel steht: „Johann Winckelmanns, Präsidentens der Alterthümer in Rom, und Scrittore der vaticanischen Bibliothek, Mitglied der königl. Englischen Academie der Alterthümer" u. s. w. Dieser Titel verkündigte also den Deutschen die Würde ihres Landsmannes im fernen hohen Rom. Es war sein erster Titel, unter einem Volke fremder Zunge errungen. „Was für ein Ruhm", hieß es nun, „für unsere Nation, daß man einen Deutschen würdig gefunden, ihm die Aufsicht über die Alterthümer anzuvertrauen, und wie löblich ist es von Herrn W., daß er seine Muttersprache, die so viele kleine Geschöpfe von unseren Landsleuten in fremden Ländern vergessen zu haben affectiren, immer noch wählt, seine Einsichten in jedem Theile der Wissenschaften der Welt mitzutheilen." „Präsident der Alterthümer" klang im fernen Deutschland ganz anders als in Rom, wo übrigens die bescheidenere Bezeichnung üblich war. Hagedorn lächelte über diesen Präsidenten. Aber ein Präsident der Alterthümer zu Rom durfte sich, so schien es, erlauben, großen Künstlern, weltberühmten Gelehrten, ja ganzen Nationen über den Bart zu fahren. Die einzigen, die Lob empfahen, sind die Freunde, Mengs, Albani, Casanova „der größte Zeichner in Rom nach Mengs"; natürlich außer den Alten, von denen wir aber hören, daß man sie nur da, wo der Präsident der Alterthümer ist, kennen lernen kann. Wenn man Präsident geworden ist, darf man sich entschädigen für frühere übermäßige Bescheidenheit:

Sume superbiam quaesitam meritis!

So erhalten ihre Censuren nicht nur der Graf Malvasia („der sich nicht entsieht vorzugeben, daß die Caracci sich verdorben durch die Nachahmung des Raphael, dieser Schwätzer, der den großen Raphael einen urbinatischen Hafner nennt nach der pöbelhaften Sage, daß dieser Gott der Künstler Gefäße bemalet") und der berühmte Maffei („welcher sehr seicht im Griechischen war, und den finsteren und gezwungenen Nicander dem Homer gleich schätzte, um etwas Fremdes zu sagen und von sich glauben zu machen, daß er seinen Held gelesen und verstanden"): sondern auch „der größte Alterthumskundige 67
unserer Zeiten", Stosch, wegen seiner Rangordnung der Statuen (II S. 222 f.); nicht nur Bernini, dem die Empfindung des Schönen in der Bildhauerei von der Natur versagt war, und sämtliche neapolitanische Maler, die „kaum der Zeit werth, dieselben zu untersuchen", sondern auch Michelangelo, der, „um sich gelehrt zu zeigen, in den Figuren der großherzoglichen Gräber sogar die Unanständigkeit derselben übersehen habe." Er setzt der neueren Malerei ein Sündenregister auf. Um zu beweisen, daß die Künstler Farben nicht auf gleiche Weise zu sehen vermögen, führt er an „das überhaupt schlechte Colorit des Poussin und das traurige des Guercino; das ins grünliche fallende Fleisch des Barocci", ähnliche verkehrte Idiosynkrasien in der Form-

gebung sind „das gesenkte Profil des letzteren, das kleine Kinn des Peter von Cortona, das lange Oval und die langen Figuren des Parmeggianino.“

Dann mustert er die Museen Europas und kommt zu dem Ergebniß, „daß das Schöne in der Kunst anderwärts nur einzeln sei“; er mag Dresden den Besitz eines Raphaels „von der besten Manier“ nicht mehr gönnen; nur in Rom kann die Empfindung des Schönen „völlig richtig und verfeinert werden.“

Daß er nun das Recht hatte, solchen Meisterton anzustimmen, dies konnte sich am Ende der Schrift zeigen, wo er auf das „besondere Schöne“ eingehen will, d. h. auf das Schöne in Malerei, Bildhauer- und Baukunst. Er will „nur einzelne Blumen und Kräuter suchen“; um so freier war er, eigenthümliche Beobachtungen auszuwählen; und diese sind ganz im Sinne der neuesten Strömung des Geschmackes, z. B. der Rückkehr zum Cinquecento in der Architektur und der Abwendung von Manierismus in der bildenden Kunst. So warnt er, in starken Verkürzungen Verdienst zu suchen, tadelt die finsteren Schatten des Caravaggio, empfiehlt in der Composition Weisheit (d. i. einer Versammlung von gesitteten und weisen Personen zu gleichen), Gründlichkeit (daß nichts müßig und leer sei), Vermeidung der Wiederholungen in Handlung und Stellung.

68 Von der Höhe dieser Erleuchtung kann er Guidos Apollo in der berühmten Aurora „nichts weniger als eine schöne Figur“ nennen, er sei „gegen den Apollo des Mengs wie ein Knecht gegen dessen Herrn.“ „Tiepolo macht mehr in einem Tage als Mengs in einer Woche; aber jenes ist gesehen und vergessen, dieses bleibt ewig.“ Die Zeit hat anders geurtheilt: wer mag noch vor Mengs' Gemälden verweilen, aber Niemand wird mit Gleichgiltigkeit die Fresken Tiepolos, des letzten Venezianers, im Palast Labbia zu Venedig ansehen.

„In der Zeichnung ist die Schönheit der Probirstein“, und die Raphaelsche Schule hatte sie der Nachahmung des Alterthums zu verdanken. „Da diese Schule, welche nur wie die Morgenröthe hervorkam, aufhörte, verließen die Künstler das Alterthum und gingen, wie vorher geschehen war, ihrem eigenen Dünkel nach.“ Die Bologneser Eklektiker suchten neben anderem wohl auch die Reinheit der Alten, aber mit unzureichendem Erfolge; „Domenichino mehr als alle Nachfolger der Caracci . . . im Nackenden aber hat er die Raphaelsche Reinigkeit nicht erreicht.“ Ebenso Guido, obwohl er „die Schönheit kannte.“ „Guercino band sich nicht an die Strenge der Zeichnung der Alten. . . . . Seine Bilder sind edel, aber nach seinen eigenen Begriffen entworfen. Albano ist der Maler der Gratia, aber nicht der höchsten, der die Alten opferten, sondern der unteren: die Köpfe sind mehr lieblich als schön.“

Die Mängel der Bologneser scheinen also daher zu kommen, daß sie noch etwas für sich sagen wollten; in entschlossener Selbstverleugnung liegt das Heil.

Noch wunderlicher sind die Bemerkungen über das Colorit. Es erhält seine Schönheit „durch eine fleißige Ausführung.“ „Alle große Maler haben nicht geschwinde gearbeitet.“ „Rubens' Colorit ist gegen das des Correggio und Tizian, wie das echte Porzellan gegen eine durchsichtige Glascomposition.“ Die Krone aller Gemälde im kleinen in der Welt ist die Verklärung Christi im Palast Albani, „welche die Gewißheit und Zuversicht zeigt, wo der freie Pinsel nichts verliert im nahen und viel weiter wirkt als der Pinsel in Gemälden, die fleißig geendigt und geleckt sind.“ Aber diese Transfiguration 69
ist eine miniaturartige Copie mit verwaschenem Charakter und Ausdruck. — Endlich werden uns zum Schluß noch einige allegorische „Perlen“ geschenkt, wie in der Jo des Correggio der lechzende Hirsch des Psalmisten und der Köcher unter der christlichen Lampe über dem Bett in Poussins letzter Ölung, deutend auf die feurigen Pfeile des Bösewichts.

Der Stil neigt in den allgemeinen Sätzen zu änigmatischer Kürze und Dunkelheit; er eilt zu Beispielen und Bildern, die gern aus entlegenen Quellen geholt sind. „Die meisten sind wie die leichten Theile, welche ohne Unterschied von einem geriebenen elektrischen Körper angezogen werden und bald wiederum abfallen; daher ist ihr Gefühl kurz, wie der Ton in einer kurzgespannten Saite. . . Auf solche Menschen wirken die wahren Schönheiten der Kunst wie der Nordschein, welcher leuchtet und nicht erhitzt: man sollte beinahe sagen, sie waren nach der Art der Geschöpfe, welche wie Sanchuniathon sagt, keine Empfindung haben. Wenn auch die Schönheit in der Kunst lauter Gesicht wäre, wie nach den Ägyptern Gott lauter Auge ist, würde es dennoch so in einen Theil vereint, viele nicht reizen“. So alexandrinisch wie hier wird er übrigens wohl nicht wieder.

Auch dem Recensenten in der Bibliothek der schönen Wissenschaften (X, 251 ff.) gab die kleine Schrift zu allerlei Ausstellungen Anlaß; obwohl er und andere im ganzen sich sehr dankbar aussprachen. „Wieviel (heißt es in den Leipziger Zeitungen von gelehrten Sachen 1764 S. 243 f.) müßten wir auch nicht aus diesen wenigen Bogen abschreiben, wenn wir die feinen Betrachtungen, welche sie enthalten, sammeln wollten“. —

Besser am Platze wäre jene Widmung gewesen bei einem jungen Edelmann, der ein Jahr nach v. Berg in Rom eintraf: Dalberg, Domherr zu zu Mainz, ein schöner Mann (grand et tout à fait bel homme nennt ihn Wille). Liebenswürdig sei er, von gutem Geschmack, vieler Einsicht und Wissenschaft; nach seiner Rückkehr wolle er das Griechische studieren, „er reist mit vieler Würdigkeit, aber Frankreich will er nicht sehen“. Wirklich beabsichtigte er, ihm eine ähnliche Abhandlung „von dem verderbten Geschmack 70
in Künsten und Wissenschaften“ zu widmen. Es ist der spätere Fürst Primas.

Angelika Kauffmann

Im Anfang des Jahres 1763 kam eine junge deutsche Malerin nach Rom, um die Heroen ihrer Kunst zu studieren. Vorher hatte sie in den Uffizien in einem ihr eingeräumten abgesonderten Zimmer copirt; einige Monate später folgte sie einer Einladung nach Neapel, wo sie ihre Studien in der farnesischen Gallerie auf Capo di Monte fortsetzte. Sie wollte sich zur Historienmalerin ausbilden. Es ist möglich, daß Winckelmann sie dort getroffen hat und ihr zugesehen, wie sie Tizians Paul III. und Correggios Danae malte. In Ischia radirte sie den Kopf ihres Freundes Reiffenstein. Gewiß ist, daß nach ihrer Rückkehr in die ewige Stadt (am 12. April 1764) das Porträt unseres Freundes ihr erstes Gemälde war. Diese Aufnahme geschah im Auftrage eines schweizer Freundes, der stets von ihr sprach „wie von einer Muse, die uns freundlicher Erscheinungen und huldvoller Gespräche gewürdigt hatte“. „Caspar Füßli ließ mich von der geschickten Hand eines deutschen schönen Mädchens zu Rom in Öl malen“; eine „seltene Person“ nennt er sie auch. Es war am 13. Juli geendigt und kostete 30 Zechinen; schon vor der Vollendung hatte sie angefangen, es in Kupfer zu ätzen, einer ihrer ersten Versuche in dieser Art. „Ein anderer arbeitet es in schwarzer Kunst, um mir ein Geschenk mit der Kupferplatte zu machen“.*)

„Das Mädchen, von welchem ich rede“, erzählt er weiter, „ist in Costnitz geboren, aber zeitig von ihrem Vater, der auch ein Maler ist, nach Italien geführt worden, daher sie welsch so gut als deutsch spricht; sie spricht aber dieses, als wenn sie in Sachsen geboren wäre. Auch spricht sie fertig französisch und englisch, daher sie alle Engländer, welche hierher kommen, malet. Sie kann schön heißen und singt um die Wette mit unseren besten Virtuosen.“ Im Atelier sah man später ihr Bild, unschlüssig zwischen den Genien der Tonkunst und der Malerei.

Angelikas regelmäßig schönes Gesicht, ihre großen blauen**) zugleich lebhaften und sanften Augen mit der eigen „beredten“ Bewegung der
71 Pupillen, übten noch in ihrem Alter einen Zauber; wie groß muß er bei der zweiundzwanzigjährigen gewesen sein! Ihre Meisterschaft im Porträt, die Klarheit ihres Urtheils, ihre „männliche Seele“ überraschte bei solcher Jugend und Zartheit — „wie eine in sich zurückgescheuchte Taube“. Später, nach dem Leben in der großen Welt, bewunderte man, wie die Modemalerin doch stets eine reine Vestalin geblieben war, wie Herder sagte, „ein frommes

*) Ist dies die freilich erst nach seinem Tode veröffentlichte Platte des J. E. Haid?

**) azzurri nennt sie de Rossi; Klopstock, der sie als Thusnelda gemalt haben wollte, bittet sie, „ja ihre schwarzen Augen bei dieser Gelegenheit nicht in blaue zu verwandeln“. 28. August 1770.

Opferlamm ihrer Kunst"; wie sie unter dem schönsten fremden Himmel ihr deutsches Gemüth behalten hatte.

In den Bergen von Chur, am Comer See (seit dem elften Jahre) hatte sie ihre erste Jugend verlebt und in Mailand zuerst Gemälde der großen Zeiten gesehen, vielleicht der Schule Leonardos. Musik, Gesang, die Dichter Italiens, Klopstock, Zeichnen, das war die Luft, in der sie athmete. In der „malerischen Ideenwelt, in einer eigenen großen und fröhlichen Welt, die in ihr war", blieb sie stets von der Gemeinheit, doch auch vom Leben geschieden; sie erschien stets als ein junges Mädchen.

Ein so eindrucksfähiges und geschmackvolles Wesen konnte an der Antike nicht gleichgiltig vorübergehen, und auch der Geist griechischer Kunst schien in ihrer Seele eine Lichtspur zurückgelassen zu haben. Damals fand man ihre Formen „voll Anmuth und ganz in griechischer Würde hingestellt"; in ihrer Gewandung insbesondere Ähnlichkeit mit Poussin, der sich ja auch nach den Statuen gebildet hatte. Die Manieren der bisherigen Kunstroutine waren verschwunden, noch mehr als bei Mengs, der damals nicht in Rom war, und von dem sie nichts gelernt hat.

Damals also, bei ihrem Aufgange, ist Angelika, die dreißig Jahre später „in Rom den Ruhm behauptete, die erste ihres Geschlechtes unter den Geschichtsmalern zu sein", mit dem Lehrer „griechischen Geschmackes" zusammengetroffen. An Gesprächen über Schönheit und Grazie der Antike wird es nicht gefehlt haben, obwohl eine nähere Beziehung zwischen der schüchternen und bescheidenen Künstlerin und dem um ein Vierteljahrhundert älteren Gelehrten nicht eingetreten zu sein scheint; der Ton, in dem er von ihr spricht, ist auffallend kühl verglichen mit jenen schwärmerischen Briefen an den nordischen Junker.

Das Bildniß Winckelmanns ist wohl ihr berühmtestes, jedenfalls ein sehr glückliches, und für ihr damaliges Alter eine erstaunliche Leistung; übrigens hatte sie schon im neunten Jahre mit Erfolg in Pastell porträtirt. 72
Es ist den übrigen Bildnissen desselben Gelehrten so wenig ähnlich, daß man sie zum Theil für Porträts verschiedener Personen halten könnte. Wer ist glaubwürdig, Maron, Mengs, Casanova oder Angelika? Ihre Treue dürfen wir wohl nicht bezweifeln; aber sie hat über das Bild des Gelehrten einen Geist, eine Eleganz ergossen, die in den anderen fehlt. Am meisten in dem leider verbreitetsten von Maron, wo er einer alten Dame gleicht. Nicht immer war sie im Treffen so glücklich. Goethe sagte von seinem Bilde: es ist immer ein hübscher Bursche, aber keine Spur von mir. Sie besaß die Kunst, nicht blos die Formen, sondern auch die Gemüthsart zu treffen; sie wußte den günstigsten Gesichtspunkt aufzufinden; sie erspähte eine malerische Pose, die der Person eigenthümlich, wenn auch selten war; sie entdeckte oder ersann eine Wendung, einen sinnenden Blick, der anderen Künstlern

entging; sie ordnete die Gewandung, unabhängig von der Mode, mit weiblichem Geschmack. So erfaßte sie einen jener Augenblicke, wo vor dem Seher und Dichter der Schustersohn und Schulmeister aus Stendal verschwand, dessen derbe Struktur man in den knochigen Händen erkennt. — In demselben Jahre, wo sein bedeutendstes Geisteserzeugnis in die Welt ausging, wurde den Freunden diese feinsinnig geistvolle Auffassung seiner Züge geschenkt. — Sie ätzte es auch in Kupfer, was anfangs Reiffenstein thun wollte; Winckelmann dachte, dies Bildniß der „Allegorie" vorzusetzen.

Angelika hatte bis dahin nur das Porträtfach gepflegt. Daß sie sich davon losmachen konnte (was bekanntlich nicht leicht ist, besonders bei solchem Erfolge), ist ein Beweis von Willensstärke und Talent. Fünfzig Guineen erhielt sie für ein Bildniß. Sie hatte nicht viel Saiten auf ihrer Lyra, aber die Akkorde, die sie anstimmte, waren ganz ihr Eigenthum. Es gehörte jene große Ebbe der Kunst dazu, daß auch Talente wie sie, die in früheren Zeiten gewiß im Gefolge tonangebender Koryphäen verschwunden wären, sich so auf eigene Füße stellen, einen eigenen Stil und eigene Gestaltenwelt sich schaffen konnten. Sie ist wohl die einzige Malerin, die dies vermocht hat. Die Geringschätzung die der Schwarm ihrer heutigen Colleginnen gegen sie zur Schau trägt, ist nicht edel, aber begreiflich. Ein neuer Geist kündigte sich an. Während bisher der Gegenstand nur Vorwand gewesen war, so fing man jetzt an zu glauben, daß die Künstler nicht blos zahlen sollten mit dem was sie thun, sondern auch mit dem was sie sind. So begann Angelika von Innen mit einem dichterischen, historischen Zuge, der sie getroffen hatte. Dann lebte sie sich in die Begebenheit hinein, sie machte sich die Situation lebendig, hegte die Scene mit weiblicher Wärme, bis sie malerische
73 Gestalt gewonnen hatte. Dies geschah zuweilen im Moment, die Scene von Goethes Wanderer stand gleich nach der Vorlesung so lebhaft vor ihr, daß es, wie sie sagte, von ihrer Seite nichts weiter bedurfte als einer treuen Copie. So war es wieder die Seele, aus der die Composition hervorkam; sie war „eine Dichterin mit dem Pinsel", und das war ein neues Element. Von jetzt an wurde unter den Malern nach poetisch-historischer Belesenheit gefragt; Herder schien Angelika „vielleicht die cultivirteste Frau in Europa". Sein und Goethes Bild standen ihrer Staffelei gegenüber, zur Erinnerung an die Höhepunkte ihres Lebens.

Die anmuthigste Leichtigkeit (franchezza) der Ausführung stand ihr zu Gebote. Goethe schreibt ihr ein „unglaubliches und als Weib wirklich ungeheures Talent" zu. Diese hohe Gabe malerischer Sprache gab ihr das Erkühnen und ihr verfeinertes reines Wesen auch das Recht, zu ihrer Zeit zu reden. Denn alles was sie malte, war ein Spiegel ihres Gemüthes. „Alle ihre Werke", sagt Reinhart, „sind von dem Hauche einer Seele belebt, welche blos dasjenige im Raume wiedergab, was sie selbst war". „Jedes

Bild", sagt ein anderer ihrer Verehrer, „ist ein Ausdruck ihrer schönen Seele, ein Engel gab ihr Namen, Griffel und Farbenschmelz". Eine Madonna nannte sie Herder, „eine schweigende sittliche Grazie". So kam nun freilich in ihre Frauengestalten eine „eigene, unnachahmliche Weiblichkeit", ein Hinschmachten, ein rührendes Ergeben, das die Kenner einnahm, aber ihre Männer schienen „so züchtig und blöde wie verkleidete Mädchen". Und so machen ihre Bilder auf uns den Eindruck einer vergangenen Mode; wenn man auch an einigen noch immer Freude haben kann in einzelnen Augenblicken. Man nannte sie einst „eine liebliche Erscheinung jener Zeit der dämmernden Morgenröthe eines besseren Geschmackes".

Die Geschichte der Kunst des Alterthums

Der Gedanke eines Werkes unter dem Titel „Geschichte der Kunst" war Winckelmann unter den ersten Eindrücken der römischen Denkmälerwelt aufgegangen. Die Ausführung hat von da an nie aufgehört, ihn zu beschäftigen. Eigentlich ist das Werk nie zum Abschluß gekommen, der Tod zerriß einen Faden, den er wer weiß wie lange noch fortgesponnen hätte.

Rom ist es gewesen, dem wir die Eingebung auch dieser Geschichte verdanken, wie einst Villanis Chronik, zu jener Zeit die Erzählung des römischen Verfalles, und bald darauf die der römischen Anfänge. Zu den Geistern verschiedener Art, die den römischen Boden (nur Geistersehern sichtbar!) umschweben, gehört die Muse der Geschichte. So unerreichbar groß erscheinen hier die Reste alter Cultur, so unermeßlich was durch eine fast ebenso unbegreifliche Zerstörung verschwunden ist, daß der Gedanke sich unser bemächtigt, das größte sei gewesen, und das beste für uns, das tröstlichste sei, dies Gewesene zu betrachten. In Rom fühlt man sich mehr als auf irgend einem anderen Flecke der Erde als Gast und Angehöriger einer alten Welt; und das Alter wendet sich rückwärts, der Jugend zu, wie hohe Bäume ihre Wipfel dem Aufgang zuneigen.

Das Buch ist in mehreren, vier zum Theil noch vorhandenen Bearbeitungen, Anläufen, zu seiner jetzigen Gestalt — die ihm nicht mehr sein Urheber selbst ertheilte — herangewachsen. Die erste Kunstgeschichte war vor den Reisen nach Neapel und Florenz fertig; äußere Umstände und erweiterte Einsicht bestimmten den Verfasser zur Zurückziehung des schon übergebenen Manuscriptes des ersten Theiles, im Herbst 1759; und eine zweite Bear-
75 beitung, Ende 1761 im Ganzen vollendet, traf im Frühjahre in Dresden ein, erschien aber wegen des Krieges erst vor Weihnachten 1763 im Drucke. Kaum aber waren die beiden Quartanten in seinen Händen, so sprach er schon von der Nothwendigkeit einer neuen Ausgabe. Und da die starke erste nicht sobald vergriffen war, so konnte er sich nicht enthalten, seine Zusätze und Verbesserungen in einem besonderen Werke, den Anmerkungen (1766), bekannt

zu machen. Das Erscheinen einer französischen Übersetzung (1765), das Projekt einer englischen gaben den Anreiz zu einer vierten Bearbeitung die, um dem alten Verleger zu entgehen, in französischer Sprache zu Berlin herauskommen sollte. Die fast vollendeten Vorarbeiten sind zur Zeit verschwunden, aber von den Herausgebern der Wiener Kunstgeschichte (1776) benutzt worden.

„Wie oft“, rief Winckelmann schon im Frühjahre 1762, „habe ich die Geschichte der Kunst abgeschrieben, und wieviel Stöße von den ersten Entwürfen!“ Die Füllung des Rahmens durch Einschaltung neugefundener oder neuerkannter Denkmäler war es besonders, was dieses Nachtragen endlos machte. Sonderbar! gleich nach der ersten Skizze will er unter die Presse (1758); und noch zehn Jahre später möchte er ein ‘ganz neues Werk’ daraus machen. So steht denn die Kunstgeschichte als eine sehr ungleiche Arbeit vor uns: ein Gemälde, in dem einige Figuren blose Umrisse geblieben sind, während anderen die ausgesuchteste Vollendung beschieden war, klassische Capitel, würdig der Nachwelt, und ganz Provisorisches, Noth- und Ausfüllungsskizzen.

„Wir finden ihn immer in Thätigkeit. Daß seine Werke, so wie sie da liegen, erst als Manuscript auf das Papier gekommen und sodann später im Druck für die Folgezeit fixirt worden, hing von unendlich mannigfaltigen kleinen Umständen ab. Nur einen Moment später, so hätten wir ein anderes Werk, richtiger an Gehalt, bestimmter in der Form, vielleicht etwas ganz anderes“. (Goethe)

Dies lag auch in der Natur des Werkes: es enthielt Dinge, mit denen nie abzuschließen ist, und solche, über die eine erste Intuition den Berufenen erleuchtet. Das eine liegt in dem, was man später den Geist der Antike, und damals griechischen Geschmack nannte; es ist zugleich dasjenige, worin Winckelmanns eigenthümlicher Genius, seine Empfindungsweise zu Wort kommt, Grundzüge, an denen die Werke des Alterthums alle mehr oder weniger theilhaben. Es ist das philosophische. Das andere, eigentlich historische ist bei einem beweglichen Forschergeist, einer unerschöpflichen Fundgrube gegenüber, und bei unablässigem Lesen der Alten, unvermeidlich in stetem Werden begriffen. Auch heute noch hat ja jede Kunstgeschichte des Alterthums etwas vorläufiges. —

Dieses Werk nun, „an welches er alle Kräfte gewandt und alle Segel ausgespannt“ (27. Februar 1762), in dem er das beste was er geschaut 76
und gedacht niederlegte, dies ist es vor allen anderen, auf dem der Ruhm seines Namens ruht, der eigentliche Rechtsgrund einer Erzählung seines Lebens. Indem er die griechische Kunst, bis dahin ein versiegeltes Buch wieder aufschließt, ihre menschliche, ewige Bedeutung fühlbar macht: so wird nun auch überall da, wo das Bewußtsein von dem unvergänglichen Werthe dieser Kunst

lebendig ist, seines Wirkens dankend gedacht, sein Bild mit Interesse betrachtet. Er hat seinen Namen mit der griechischen Kunst so eng verknüpft, daß (wie Boswell sich wünschte) das große Fahrzeug sein bescheidenes Boot durch das Meer der Zeiten mit sich führt.

Vorläufer der Kunstgeschichte

Dieses Buch also, als das erste seiner Art, das selbst innerhalb der seitdem so erweiterten Wissenschaft noch durch keins von gleichem Gedankenreichthum und solch schriftstellerischer Meisterschaft verdunkelt worden ist: dies Originalwerk stellt hier die Frage nach den Bedingungen seiner Entstehung. Man will die Wurzeln sehen, durch die es mit der gelehrten Litteratur der Zeit zusammenhängt.

Solche Bedingungen liegen außer in der Bildungsgeschichte des Verfassers, in den oft unscheinbaren und wenig bekannten Beiträgen derer, die die Wildniß etwas gelichtet, Orientierungspunkte angegeben, einige Fermente der Erkenntniß hingeworfen hatten.

Wenig hat die Kunstgeschichte den Schriften zu danken, die im Titel mit ihr zusammentrafen, z. B. die Kunstgeschichte des Malers P. Monier*), Durands Erläuterung der Künstlernotizen im Plinius. Winckelmann bemerkte mit Recht, daß die Kunst an diesen Historien wenig Antheil habe; denn ihre Verfasser hätten sich mit derselben nicht genug bekannt gemacht und konnten also nichts geben, als was sie aus Büchern oder von Sagen-
77 hören hatten. Das wegen des darin gesammelten Stoffes bedeutendste Werk über alte Kunst waren des Franz Junius drei Bücher von der Malerei der Alten (zuerst 1637), denen 1694 ein Künstlerkatalog folgte, der über ein Jahrhundert als Haupthilfsmittel des Studiums griechischer Kunst galt. Junius war eines der ersten Bücher, die sich Winckelmann in Rom anschaffte. Man spürt in diesem Werke eine Zeit und Umgebung, wo die Malerei des höchsten Glanzes und Ansehens sich erfreute (vgl. II, 7, 3): es ist geschrieben in England, wo der Verfasser dreißig Jahre lang im Arundelschen Hause lebte, und Karl I. gewidmet; Rubens und van Dycks beifällige Urtheile sind vorgedruckt. Dieses in elegantem Latein geschriebene Werk ist eine Art Philosophie der Kunst, nur daß des Autors Gedankengang sich bescheidet, blos der Faden zu sein, an dem klassische Aussprüche, Vorschriften und Beispiele, Sentenzen aller Art aufgereiht werden, und zwar durcheinander

*) Histoire des Arts qui ont rapport au dessein . . . où il est traité de son origine, de son progrès, de sa chûte, et de son rétablissement. Ouvrage utile au public pour savoir ce qui s'est fait de plus considérable en tous les âges, dans la Peinture, la Sculpture, l'Architecture et la Gravure, et pour distinguer les bonnes manières des mauvaises. Paris 1698.

aus allen Zeiten, von Homer bis auf Proclus und Isidor. Schon auf Hugo Grotius machte es den Eindruck eines römischen Mosaiks, und Rubens bewunderte die saubere, schöne Ordnung, in der es Junius gelungen sei, diesen unermeßlichen Gedankenschatz auszustellen. Trotz dieser compilirenden Manier hat das Werk keinen historischen Charakter; nicht einmal der Gedanke scheint ihm je gekommen zu sein, den Stoff zur Beleuchtung der Kunstformen und Kunstzustände des Alterthums zu benutzen; „da er Rom nicht gesehen (bemerkt Winckelmann), und die Kunst nicht sein Werk gewesen, so hat er vieles nicht verstanden und auf vieles nicht gemerkt". Seine Erörterungen schweben in einer gewissen allgemeinen Höhe über dem Gegenstande: in der Moral und Pädagogik der Kunst, in den Grenzbezirken der bildenden und redenden Künste ist er zu Hause; kurz sein Werk kommt aus der Bücherwelt und wendet sich an die Bücherwelt.

Zu der Zeit, als Winckelmann an seinem Buche arbeitete, erschien das Werk eines jungen Franzosen, der gleich nach dessen Erscheinen starb, — Goguets Ursprung der Gesetze, Künste und Wissenschaften (1758), ein Werk, dessen Werth er sofort erkannte und aussprach; er nennt „das ihm werthe Buch" (ein Geschenk Usteris) „eine von den besten Schriften nicht allein der Franzosen, sondern auch unserer Zeit". Dieses Werk zieht auch das Technische der schönen Künste heran; aber sein Zweck ist Erklärung der Anfänge; sein Gesichtspunkt ist der des Anthropologen und Culturhistorikers, nicht des Ästhetikers und des Liebhabers. Goguet wies u. a. darauf hin, daß es ein Weltalter gegeben, wo die zeichnenden Künste, die jetzt dem Vergnügen und Luxus dienen, den höheren Zweck hatten: Ausdruck von Gedanken, Überlieferung der Kenntnisse auf die Nachwelt zu sein, also die Schrift 78
zu ersetzen. Er hat bereits in den sogenannten Donnerkeilen (pierres de foudre) die früheren Stellvertreter des Eisens erkannt, und das Stein- und Kupferzeitalter als eine allgemeine, auch die jetzigen europäisch-asiatischen Culturvölker umfassende Periode gekennzeichnet. — Diese Origines der Kunst aber standen außerhalb des Winckelmannschen Planes, den sie ergänzen. — Doch hat Goguet in den wenigen Bemerkungen, die er über griechische Kunst zu machen Anlaß findet, geschichtlichen Blick gezeigt; wenn er die gänzliche Verschiedenheit des Tempelstils der römischen Ruinen von den echten althellenischen Ordnungen behauptet; zeigt, daß die Griechen Schönheit und Reichthum der Baukunst für öffentliche Gebäude reservirten und Paläste gar nicht besaßen; und daß sie in den schönen Künsten ebenso glorreich waren, wie sie die des Comforts vernachlässigten, darin gründlich unmodern und antimodern.

Winckelmanns Kunstgeschichte besteht aus zwei verschiedenen Hälften, einer systematischen und einer erzählenden. In der ersten, der Theorie der Schönheit, trifft er mit den Lieblingsuntersuchungen der damaligen Ästhetik zusammen. Die Lehre vom Idealschönen (beau idéal) war ein herkömmliches Thema nicht

blos italienischer Akademiker, Poeten, Essayisten über Malerei. In einem Punkt tritt Winckelmann jenen „Analysen, Untersuchungen über den Ursprung der Vorstellungen des Schönen, der Tugend, des Erhabenen“ u. s. w. besonders nahe: in der Zurückführung der schönen Formen auf Linien, — obwohl die Verbindung dieser Linientheorie mit dem Begriff des Ideals und der „Ruhe“ durch den Begriff der „Unbezeichnung“ ihm allein eigen ist.

Anregungen neuerer Kunstgeschichte

Wie kam es, daß man eine Kunstgeschichte zuerst an der antiken Plastik versuchte? Ein Blick auf den Denkmälervorrath mit dem Winckelmann gearbeitet, die blose Möglichkeit der nach ihm aufgestellten These, daß von Phidias bis auf Hadrian keine Bewegung in der Kunst stattgefunden habe,
79 beweist, wie wenig diese Denkmäler ein solches Unternehmen zu ermuthigen geeignet waren. Viel näher hätte es gelegen, das beliebte Schema der Erzählung des Steigens und Sinkens einmal auf die neuere Kunst anzuwenden und dafür die Lebensgeschichten der Maler etwas ruhen zu lassen. Rubens schon in jenem Brief an Junius (vom 1. August 1637) war der Meinung, da wir die Werke der alten Maler uns nun doch einmal blos in der Phantasie wohl oder übel nahe zu bringen vermöchten (wie Traumbilder erscheinen sie uns; ihre aus blosen Worten gebildeten Umrisse entschlüpften, wie Eurydice, unseren Armen, die Hoffnung täuschend; alle seine Versuche, sie nachschaffend wiederzubeleben, scheiterten): so wünsche er, einen ebenso fleißigen Tractat über die italienische Malerei gedruckt zu sehen, deren Originale noch heute vor aller Augen dastehen. Davon verspricht er sich einen ganz anderen Nutzen.

Man wird einwenden, daß in jener Zeit das Interesse und Verständniß neuerer Kunst jenseits Correggio und Raphael aufhörte: indes hat es auch während der hohen Fluth des Manierismus manche gegeben, die zu stolz waren, was sie mit eigenen Augen gesehen, gering zu achten, um in den Chor der Mode mit einzustimmen. Manche Urtheile von Italienern und Ausländern, besonders Engländern, ließen sich in dieser Beziehung zusammenstellen; köstliche Sammlungen von Handzeichnungen verdankt man gerade jener Zeit. Obenan steht die des Cardinals Leopold von Medici, die 470 Meister umfaßte, und die ihm Baldinucci in mehr als hundert Bänden chronologisch ordnete. Diese Bände, bemerkt der Gelehrte, enthielten eine Art Geschichte*), indem man auch ohne Text, durch bloses Betrachten, die Fortschritte der Kunst wahrnehmen, ja auf Grund des unzweifelhaften Zeugnisses der eigenen Hand jedes Künstlers beurtheilen könne, wem von ihnen

---

*) Pareva a me che questi cosi fatti libri, ordinati per la successione de’ tempi fossero per avere *un non so che della storia.*

die Kunst irgend eine Verbesserung verdanke. Er kam durch diese Arbeit auf die Idee eines Stammbaumes, der von Cimabue durch zweiundvierzig Decennien hin bis auf die Lebenden herabreichen sollte, im Verlauf der Arbeit aber erwuchs aus einem chronologischen Register zwar keine Kunstgeschichte, aber jene biographische Notizensammlung, die 1691 zu Florenz herauskam.

Ein Verehrer des Tre- und Quattrocento in Rom war der P. Sebastiano Resta aus Mailand (1635—1714), den der Spötter Ghezzi einen „leidenschaftlichen Sammler von Kindesbeinen an“ nennt. Er eiferte für die Erhaltung der Fresken des Melozzo da Forli, als die Tribuna der Apostelkirche dem Abbruch bestimmt wurde; er predigte die Wichtigkeit der Handzeichnungen für das Verständniß jener Alten, „die wir verehren müssen als die ersten Schimmer (albori) der Genius. Denn in den Zeichnungen erkennt man diese Vorboten der Morgenröthe des fünfzehnten Jahrhunderts besser als in ihren übermalten und geschwärzten Gemälden“. Er hatte seine Sammlung als Parnasso de' Pittori nach dem Vorbilde Herodots in neun Theilen nach den Namen der Musen geordnet; sie sollte die Geschichte der Malerei vom dreizehnten bis siebzehnten Jahrhundert vor Augen führen.

„Vom Ursprung, Fortgang und Wachsthum der Geschichte der Kunst 80
(schreibt Winckelmann) können sich diejenigen mehr als andere einen Begriff machen, welche die seltene Gelegenheit gehabt haben, Gemälde und sonderlich Zeichnungen von den ersten Malern in Italien bis auf unsere Zeit zu sehen. Vornehmlich wenn man eine ununterbrochene Reihe von Zeichnungen von mehr als dreihundert Jahren wie mit einem Blick durchlaufen und übersehen kann, wozu ein Theil der großen Sammlung von Zeichnungen Cavaceppis eingerichtet ist, und wenn man aus denselben die Stufen der neueren Kunst mit denen die sich in der Kunst der Alten entdecken, vergleicht, so erlangt man deutlichere Begriffe von dem Wege zur Vollkommenheit unter den Alten“. Die Familie Albani war bis 1762 noch im Besitze der Zeichnungen Clemens XI.; die Bibliothek Corsini enthielt dreißig Bände Originalskizzen, Pensieri und Zeichnungen berühmter Meister; die Kupferstichsammlung war nach Schulen der Maler geordnet mit Anschluß der peintres graveurs.

Versuche, unseren Vorstellungen vom Stil alter Künstler durch moderne Parallelismen etwas Inhalt zu geben, waren damals nichts seltenes. Wenn man über die Sache selbst wenig oder nichts zu sagen weiß, kann man immer noch eine Abhandlung füllen mit Vergleichen, Erörterungen, was sie „schon ist“ und „noch nicht ist“, Bekenntnissen des Verfassers, woran sie ihn erinnere. So verfuhr Turnbull, um das „kostbare und gemißbrauchte Papier“ des Textes zu seinen antiken Gemälden zu füllen; er übergießt den Leser mit einem Phrasenstaubregen über die Ähnlichkeit Raphaels mit Apelles, Buonarrotis mit Euphranor, Zeuxis mit Tizian, Parrhasios mit Correggio u. s. w. Mit mehr Kenntniß und Geschmack als Durand hatte der Graf

Caylus in seiner Abhandlung über den Charakter und die Manier der griechischen Maler (1753) versucht, den lakonischen Charakteristiken des Plinius aus seinen Anschauungen neuerer Malerei etwas Farbe zu geben.

Ein zusammenhängendes Bild des Ganges neuerer Kunst hätte ohne Zweifel manchen Aufschluß über die alte Kunst oder wenigstens Fingerzeige geben können. Und für solche Universalansichten war Rom ganz der Ort. Hier waren die Urkunden der Anfänge christlicher Kunst erhalten. Jedes Zeitalter hat hier etwas zu seinem Gedächtniß gestiftet. Nicht blos Raphael und Michelangelo, auch ihren Vorläufern und Epigonen hat Rom ihre größten Aufgaben gestellt und eine eigene Größe der Gedanken und Formen eingehaucht.

Francesco Bianchinis Plan eines christlichen Museums (1703 begonnen), das nach der Zeitfolge die Kirchengeschichte durch gleichzeitige Kunstwerke
81 begründen und veranschaulichen sollte, — ein Plan, von dem uns das 1752 erschienene Prachtwerk seines Neffen Giuseppe einen Begriff giebt, wäre unter günstigeren Umständen ein Werk von kunsthistorischer Bedeutung geworden.

82 Von solchen vergleichenden Gesichtspunkten aus hat nun auch Winckelmann die neuere Kunst in Rom beschäftigt. Er glaubte gefunden zu haben, „daß das Schicksal der Kunst überhaupt in den neueren Zeiten in Absicht der Perioden dem im Alterthum gleich sei; es seien ebenfalls vier Hauptveränderungen in derselben vorgegangen“.

1. In den Anfängen der neueren Kunst war der Stil trocken und steif, — bis auf Michelangelo. Die Zeichnung des Mittelalters war wie die ägyptische, die altheturische und -hellenische ideal und meschin, einfach; aber diese Einfachheit ist gofferia, nicht die hohe Einfalt der Schönheit. Als man nun das Mißverhältniß zwischen dieser Simplicität und dem Reichthum der Naturformen gewahr wurde, griff man zunächst nach dem entgegenliegenden Fehler: nach der entnervten, schwindsüchtigen Zeichnung gefiel die übertriebene (caricata), in Formen und in Handlung. Statt der Schönheit, die sich der Kunst noch versagte, erfreute man sich an der Zierlichkeit: die Quattrocentisten endigten ihre Werke mit unglaublicher Geduld und suchten durch die Ausführung der allerkleinsten Sachen einen Glanz über ihre Werke zu verbreiten. Er fand an den Grabmälern des Sansovino (in Santa Maria del Popolo) und anderer Bildhauer zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts die Figuren alle mittelmäßig; aber die Zierathen seien dergestalt ausgearbeitet, daß sie unseren Künstlern zum Muster dienen könnten. Sonach hatte die präraphaelitische Kunst eine Einfalt und Reinigkeit, die desto mehr zur Verbesserung geschickt ist, je ungekünstelter und unverdorbener sie sich erhalten hat. „Wie der Weg zur Tugend rauh und eng, so ist der Weg zur Kunst, und zwar der zur Wahrheit derselben führt, strenge und ohne Ausschweifung

und muß so sein. . . . Die Altväter der Kunst annoch in der Kindheit derselben haben den Umriß ihrer Figuren mit einer genauen Bestimmung angegeben und begnügten sich nicht, wie diejenigen die man Maschinisten nennt (d. i. die große Werke geschwind ausführen), ihre Figuren aus dem gröbsten zu entwerfen und das übrige dem Glück des Pinsels zu überlassen. . . . . Durch solche strenge Zeichnung gelangte dieselbe endlich zur Richtigkeit, und der Meister offenbarte sich in den zuverlässigen, kaum angedeuteten Zügen auch der kleinsten Figur. . . . So war Italien damals ein fruchtbarer, nicht erschöpfter, aber auch nicht vernachlässigter Boden, der durch eine besondere Bearbeitung den verschlossen gewesenen Reichthum seiner Fruchtbarkeit ausläßt."

Die übertriebene Zeichnung kam durch einen einzigen Künstler, in dessen 83
Werken dasjenige aufs frappanteste in Erscheinung getreten sein soll, was man sich nach einzelnen für hetrurisch geltenden Werken als Nationalstil dieses Volkes vorstellte. „Die Eigenschaften der alten hetrurischen Künstler blicken noch itzo hervor in den Werken ihrer Nachkommen und entdecken sich unparteiischen Augen der Kenner in der Zeichnung des Michelangelo, des größten unter ihnen. . . . Auf dem Wege des genau bezeichneten Umrisses, der sich in der Härte offenbart, und durch die Gewißheit der Kenntniß, wo alles aufgedeckt vor Augen liegt, würden die Künstler in den neueren Zeiten, durch den scharfen Umriß und durch nachdrückliche Entdeckung aller Theile von Michelangelo zu ihrer Höhe gelangt sein, wenn die Bildhauer auf dieser Spur geblieben wären". Denn diese Parallele zwischen Alten und Neuen erstrecke sich blos auf die moderne Malerei, nicht auf die Plastik, deren Geschichte sehr kurz sei: „sie blühte in Michelangelo und Sansovino und endigte mit ihnen; Algardi, Fiammingo und Rusconi kamen über hundert Jahre nachher"; das Beste der Modernità könne sich nicht neben dem Mittelmäßigen der Alten sehen lassen; wahrscheinlich weil die Sculptur weniger geübt wurde, und folglich auch ihre großen Meister weniger Gelegenheit sich zu bilden gehabt haben.

2. Die Herstellung der Kunst unter Julius II. und Leo X. glich ihrer Erhebung unter Perikles. Wie in den Zeiten vor und nach Phidias fing diese Wiederherstellung nicht in einzelnen Ländern an, um sich von da in andere auszubreiten, sondern die ganze Natur der Menschenkinder schien damals in allen Ländern rege zu werden, und große Erfindungen thaten sich mit einem Male hervor. Raphael ist es, in dem die Antike wieder geboren ward. Zwar nicht im Ideal, aber im Contour und in der Action. Wenn er griechische Formen seinen Lesern veranschaulichen will, verweist er sie auf die Handzeichnungen Raphaels. Der Hand des Bildhauers der Niobe, der Hand, die jene hohe Einfalt des Umrisses schuf, die die Gestalten über Sterblichkeit und Stoffwelt hinauszurücken scheint, ist verwandt die fertige Hand

des großen Raphael, die seinem Verstande als ein schnelles Werkzeug gehorchend, mit einem einzigen Zuge der Feder den schönsten Umriß des Kopfes einer heiligen Jungfrau entwerfen und unverbessert richtig zur Ausführung bestimmt hinsetzen konnte. Auch die rothen Figuren campanischer Gefäße erinnern ihn an Raphaels erste Entwürfe jener Gedanken, in denen der Umriß eines Kopfes, ja ganzer Figuren, mit einem einzigen unabgesetzten Federstrich gezogen ist. Kenner unterschieden noch jetzt die Zeichnungen des Francesco Penni, genannt Fattore, die denen seines Lehrers am nächsten kommen, blos
84 an den oft abgesetzten Linien der Umschreibung der Figuren, die in des Meisters ersten Gedanken, wie diese selbst, eine aus der anderen fließen und geschrieben heißen können.

Nun ist allerdings die Einfalt, in der Raphael die Alten nachgeahmt, eine marmorne Manier, d. i. ein todtes steinernes Wesen genannt worden; wie der geschmacklose Malvasia in Bologna von seiner maniera statuina sprach und einem Mangel an Rundung und Reiz (vaghezza), weil ihm die Sicherheit der Zeichnung und die richtig und streng angegebenen Figuren Raphaels gegen die Weichheit der Umrisse und gegen die rundlich und sanft gehaltenen Formen des Correggio hart und steif geschienen. Nach Winckelmann beruht dies Urtheil aber auf einem ähnlichen schiefen Geschmack, wie der Vorwurf der Härte, der einst der Kunst vor Lysipp gemacht wurde.

Das Wahre ist vielmehr, daß sich im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, als der goldenen Zeit der Kunst, die Grazie den Malern mehr als ihren Nachfolgern offenbarte . . . Leonardo da Vinci und Andrea del Sarto, die wenige Werke der Alten zu sehen Gelegenheit hatten, dachten und arbeiteten, wie wir uns die griechischen Maler vorstellen müssen, und der Christus unter den Pharisäern von Leonardo ist wie die Madonna del Sacco des Andrea zu Florenz des Alterthums würdig. Ja in des Andrea Köpfen ist so viel Unschuld und wahre anerschaffene Grazie, daß ein Pythagoräer sagen würde, es habe die Seele des Protogenes oder des Apelles in dessen Körper ihre Wohnung genommen.

3. Von dieser leonardesken Grazie unterscheidet sich die gefällige Grazie, der Vorzug des Correggio in der neueren Zeit, wie des Praxiteles und Apelles im Alterthum. Aber die modernen Verbreiter des anmuthigen Stils sagten ihm offenbar weniger zu, als ihre Verwandten unter den Alten. Er verräth eine ebenso bestimmte Abneigung gegen Correggio, wie gegen dessen Antipoden — den großen Florentiner. Selbst in der Madonna der heiligen Nacht vermißt er die hohe Idee. Sein affektirtes Lächeln, die undulierenden Profile, die gesuchten Verkürzungen, die nervöse Beweglichkeit, der Accent höchsten Lebensreizes — in alles dies konnte er sich nicht finden. Er mochte zuletzt dem Correggio nur noch die komische oder faunische Grazie zugestehen; „von dieser neueren, nicht selten gezierten und vielmals übertriebenen

Grazie bis zu der gefälligen Grazie der alten Künstler sei aber kein geringerer Sprung, als etwa von dieser bis zu der erhabenen Grazie des hohen Stils ehemals von wahren Kennern wird haben bemerkt werden können".

4. Nach einer Zwischenzeit, die auf Raphael folgte, wo die Zeichnung selbst in der römischen Schule plötzlich in Barbarei herunterfiel, und 85
der üble Geschmack regierte, erhob sich der Stil der Nachahmer. „Den Caracci in Bologna gingen die Augen wieder auf: diese Periode geht bis auf Carl Maratta." Er scheint anzunehmen, daß diese bolognesische Restauration ihren Zweck vollkommen erreicht habe; in Annibale z. B. wurde der Geist des sechzehnten Jahrhunderts nach langer Zeit von neuem erweckt; er und Domenichino, Guido, Poussin sind ihm Künstler ewigen Gedächtnisses. Einen neuen Stil brachten sie freilich nicht: sie suchten die Reinheit der Alten und des Raphael, das Wissen des Michelangelo, mit dem Reichthum und Überfluß der venezianischen Schule und mit der Fröhlichkeit des lombardischen Pinsels in Correggio zu vereinigen. In ihren besten Leistungen aber nähern sie sich dem schönen Stil der Griechen. Praxiteles und die ihm Verwandten möchten sich in Absicht der Grazie gegen ihre Vorgänger verhalten haben, wie Guido gegen Raphael. Bei ihm und Albani ist alles Grazie, auch sie beehrt er mit den Namen eines modernen Praxiteles und Apelles. In Guidos Engeln findet er Größe des Ausdruckes. —

Solche Analogien, die ihre Dienste gethan haben, als es noch darauf ankam, in einem unbekannten Lande einige Orientirungsstangen aufzustecken, ließen doch sehr bald im Stich, sobald man die Gestalt der Dinge selbst schärfer ins Auge fassen lernte. Wie hinkend ist z. B. die Zusammenstellung des Michelangelo mit dem archaischen Stil! Hier war eine Antipathie gegen alles Mächtige, Erhabene, Leidenschaftliche mit im Spiel. Bonarrotis Herbigkeit ist sehr verschieden von alterthümlicher Steifheit. Jener Stil rang noch mit den Darstellungsmitteln, die Michelangelo gerade mit souveräner Macht und Willkür handhabte. Die ältere Weise war in traditionellen Typen und Formen befangen, während Michelangelo alle Überlieferung abschüttelte; aus den Tiefen seines Inneren warf er ein Riesengeschlecht in die Zeit und überließ es ihr, sich wohl oder übel in diese ungeberdigen Räthsel hineinzufinden. Es dürfte vergeblich sein, für ihn ein Analogon in der griechischen Kunst zu suchen.

Der Graf Caylus 86

Kein Autor ist dem Grundgedanken der Kunstgeschichte so nahe gekommen wie der französische Graf Caylus (1692 — 1765), mehr noch als in seinen akademischen Memoires in dem Recueil d'antiquités, den er in der letzten Zeit seines Lebens nach und nach ausgehen ließ (1752—1767, der siebente

und letzte Band erschien nach seinem Tode). Konnte doch noch 1761 ein namhafter, allerdings befreundeter italienischer Antiquar sagen, Caylus habe die Geschichte der griechischen Plastik mit einer Genauigkeit und Gelehrsamkeit erzählt, daß er anderen nichts übrig gelassen (Paciaudi Monum. Peloponn. II, 47).

Caylus, aus der alten Familie Thubieres, die mit ihm erlosch, lebte nachdem er einige Campagnen mit Ehren bestanden, seit Ludwigs XIV. Tode als unabhängiger Edelmann ganz seinen Neigungen. Er besuchte Griechenland und die Levante, wo er mit einem Geleit des berüchtigten Räubers Caracayali zu den Ruinen von Ephesus vordrang. Auf dem Rückwege, zu Rom (1717) war es, wo er im Strozzischen Hause sich die römische Liebhaberei für Anticaglien, besonders Gemmen aneignete. Fast ein halbes Jahrhundert lang lebte er dann in Paris, ein vielseitiger Liebhaber und unermüdlicher Förderer strebender Talente, Freund Bouchardons und Vanloos, dabei ein gewandter Dilettant — in Radirungen nach Handzeichnungen großer Meister. Wie Winckelmann einst als Polyhistor begonnen hatte und sich dann plötzlich zum Kunstlehrer umwandelte, so hat man von Caylus gesagt, er habe als Amateur angefangen und als Gelehrter geendigt. Als Mitglied der Akademie der Künste (1731) dann auch der Inscriptions (1742) hat er ein Menschenalter lang das Studium der Antike gepredigt und getrieben, als der erste Forscher alter Kunst alldort, in antiquarischer Correspondenz mit Italien und allen Provinzen Frankreichs. Sonst gleichgiltig gegen Ehren, und wenn auch von der Unfehlbarkeit seines Urtheils überzeugt (daher man ihn den Förderer der Künste und die Geißel der Künstler nannte), doch ein Feind der Schmeichelei, der Pfaffen und der Ärzte. Philosophisch simpel in seinen Gewohnheiten, bürgerlich im Anzug, kannte er keinen anderen Luxus als die Freigebigkeit. Von 600 000 Francs Einkünften verbrauchte er nur 100 000 Francs für sich, alles andere war der Kunst, z. B. der Ausbildung armer, junger Maler gewidmet.*)

Winckelmann hat Caylus unter den Vorläufern seines Unternehmens zu nennen vergessen. In Privatbriefen verräth er wenig Liebe zu dem Grafen, obwohl dieser seine Freundschaft suchte, von seinen Schriften, z. B. der Descrip-
87 tion 'mit ungemeinem Lob' sprach und eine Übersetzung des herculanischen Sendschreibens veranstaltete. Er subscribirte auf die Monumenti inediti, die er nicht mehr gesehen hat. Unser Gelehrter erzählt nicht ohne Genugthuung, daß er dem Franzosen die Aufnahme von Antiken in der Villa Albani 'verhauen' habe. Aber ein Brief an Bianconi verräth, daß er über Caylus' Verdienst ein sehr bestimmtes Urtheil hatte: „ihm gehört zuerst der Ruhm, in das Wesentliche des Stiles der alten Völker eingedrungen zu sein".

In wichtigen Punkten kamen Beide überein, selbst in einigen Irrthümern.

---

*) S. *Rocheblave,* Essai sur le comte de Caylus. Paris 1889.

Vor allem in der Forderung, die Antiken aus künstlerischem Gesichtspunkte zu betrachten. Auch Caylus tadelt, daß man die Denkmäler bisher blos als Supplement und Beweise der Geschichte gebraucht habe, oder als isolirte Texte, die für den längsten Commentar empfänglich sind, und bei denen es schwer ist, mit seiner Belesenheit keinen Mißbrauch zu treiben. Boshafte Leute hätten sagen können, der Graf mache aus der Noth eine Tugend; seine mangelhafte Erudition, besonders im griechischen, die er lebhaft beklagte, nöthigte ihn, mit fremder Hilfe zu arbeiten, z. B. eines Barthélemy, Le Beau, Paciaudi, namentlich bei Inschriften. Wo er sich auf Gelehrsamkeit einlassen mußte, machte er deshalb skeptische Zurückhaltung zu seiner Politik: „er hat, bemerkt Winckelmann spöttisch, mit jener großen Überlegung geschrieben, die in einer klugen Vorsicht besteht, nicht zu viel zu wagen; man sieht, daß sein Fuß oft ignes suppositos cineri doloso betritt". Mußten hiernach seine Arbeiten mit einer unheilbaren Oberflächlichkeit behaftet bleiben, so wies ihn diese Lücke um so gebieterischer auf eine Behandlung der Denkmäler, in der er wie kaum einer der Lebenden sachverständig sprechen konnte. Er gab es auf, in den Monumenten nur Beziehungen zu Zeugnissen der Alten zu suchen, und zeigte dem antiquarischen Publicum eine Erkenntniß, die rein aus dem was man mit Augen sieht, ohne gelehrte Hilfskenntnisse zu gewinnen ist, und doch ins Innerste des Kunstwerkes eindringt. Das nun was sich so unmittelbar aus dem monumentalen Thatbestand schöpfen läßt, ist der Grad des Wissens in den Künsten, die verschiedenen Verfahrungsweisen, endlich die Manier. Diese ist vergleichbar dem Stil, an dem man in einem Buche den Autor erkennt, und noch treffender mit der Handschrift. Zu dieser Art von Untersuchung ist nur eines unerläßlich: Kenntniß der Zeichenkunst, Richtigkeit des Auges, Leichtigkeit in Auffassung eines Gegenstandes und Wahrnehmung seiner Fehler und Schönheiten. . .

Man kann nicht leugnen, daß Caylus die Zergliederung der Antiken als Kunstproduct mit mehr Kenntniß und umfassender durchgeführt hat, als sein größerer Zeitgenosse, der bei allem Sinn für schöne Formen doch in den zeichnenden Künsten zu sehr Laie war und zu wenig Interesse für das Technische mitbrachte. Winckelmann verschmähte es nicht, in diesem „mechanischen Theil" der Kunst von ihm zu lernen, wie das siebente Buch der Kunstgeschichte beweist. Caylus kam in dieser Beziehung auch seine Stellung an einem Mittel- 88
punkte der Kunstindustrie zu statten. Er überzeugte sich mehr und mehr, daß die Alten uns in der Technik ebenso überlegen gewesen seien, wie im Geschmack; auch fand er, daß ihre Technik der Nachahmung der Natur vorausgeeilt sei. Er predigte unaufhörlich dem verbildeten Geschmack der Modernen den Stil der Einfalt und Größe, vertheidigte ihr ideales Costüm, wies nicht nur hin auf die Fundgrube malerischer Vorwürfe im größten Dichter Griechenlands (durch Lessings Polemik im Laokoon ist sein Name bis heute in Deutschland bekannt geblieben): er fand, daß den Alten wenig verborgen war von dem

was wir wissen, während uns der größte Theil ihrer Methoden abhanden gekommen ist. Nach einem Memoire von 1753 haben die Alten alle Zweige unserer Malerei ausgeübt, nur den großen Plafond- und Kuppelstil ausgenommen, und vielleicht die Emailmalerei. Wogegen von ihren mannigfachen Methoden der Glasbehandlung (z. B. für innere Decoration) uns nur eine einzige bekannt ist: das Mosaik. Das größte und das kleinste suchte er aufzugraben: die Mechanik der Ägypter bei ihren Riesenbauten, die enkaustische Malerei, die Glasfabrikation.

Da er alle seine Betrachtungen auf Autopsie gründen mußte, so sah er sich freilich sehr beengt durch das dürftige Pariser Inventar, meist Stücke, die er selbst besaß und für den Recueil stechen ließ. Die Geringfügigkeit dieser in alten Pariser Palais entdeckten oder von seinen römisch-neapelschen Agenten aufgetriebenen Anticaglien (die man in Rom kaum beachtet hätte, und bei denen doch manches unechte mit unterlief) fällt freilich empfindlich ab gegen die Schätze, in deren Mitte die Kunstgeschichte aufgebaut wurde. Die Pariser Schöngeister, wie Marmontel, verfehlten nicht, seine minutiösen Untersuchungen und seine antiken Babioles zu verspotten; er habe sich von Gelehrten, denen er sich angedrängt, Aufsätze schreiben lassen über diese Breloques, die ihm die Trödler aufgehängt und so einen prächtigen Recueil aus Fadaisen zu Stande gebracht, die er für alt ausgab. Auch Winckelmann meinte, „er habe die Gabe von Nichts viel zu sagen“: um so anerkennenswerther ist die Richtigkeit des Auges, das mit solch armseligem Apparat soviel zu sehen vermochte. Freilich würde sein Erfolg ein anderer gewesen sein, wenn er seine Ansichten im Zusammenhang vorgetragen hätte, statt in der bequemen Form, einen gerade wieder zur Ausfüllung eines Quartanten herangewachsenen Haufen unbedeutender und wenig anziehender Bronzepuppen und Terrakotten mit Bemerkungen zu begleiten, die in einem platten, leblosen Stil geschrieben waren.*)

89 Die Grundlinien aber des Systems, das er allenfalls hätte aufzeichnen können, möchten folgende sein.

Der Archäolog soll treu den Geist und die Hand des Künstlers studiren, sich mit dessen Anschauungen (vues) durchdringen, ihm bis in die Ausführung nachgehen, und so in den Denkmälern die Probe und den Ausdruck des Geschmackes sehen, der ein Zeitalter, ein Land beherrscht. Auf diesem Wege wird man sich zunächst eine sichere Vorstellung vom Geschmack der Alten bilden. Die Künste tragen den Charakter der Völker an sich, die sie pflegten; sie geben uns ein Gemälde ihrer Sitten, der Tournure ihres Geistes so zu sagen. Dieser Eindruck eines Volksgeistes erreicht eine solche Deutlichkeit,

---

*) Avec ces goûts, qui paroissent supposer tant de délicatesse et de châleur d'âme, il n'avoit pas l'air sensible; il écrivait platement, sans imagination et sans grâce. Corresp. de Grimm I, 5.

daß man von einem ausgegrabenen Stück, dessen Manier dem Land fremd ist, sicher behaupten darf, ein Fremder habe es gearbeitet.

Nach Feststellung des Nationalgeschmackes folgt eine zweite, schwerere Aufgabe: diesen Nationalgeschmack auch in seinen Wechseln zu verfolgen; den Geschmack jedes Zeitalters zu finden. Der Geschmack der Völker unterscheidet sich wie die primitiven Farben; seine Wandlungen in den Jahrhunderten können den Abtönungen einer und derselben Farbe verglichen werden. Dieser Gang nun hat in allen Ländern eine gewisse Gleichförmigkeit: die Natur befolgt stets ein Gesetz: auf dem Wege von der Kindheit zur Reife besteht für alle eine Stufenfolge des Wachsthums. In diesem Gange aber enthüllt sich uns eine interessante Seite (portion) des Menschengeistes: die Geschichte der Künste (1752).

Die Geschichte erscheint ihm beherrscht von einem stetigen Zusammenhange: eine Nation empfängt die Kunst von der anderen, drückt aber sofort und wachsend der übernommenen den Stempel ihrer Eigenheit auf, treibt sie weiter und giebt sie an eine dritte. Mit einer Feinheit, die freilich oft auf Täuschung beruht, glaubt er, die verschiedenen Grade der Abhängigkeit, Nachahmung, Originalität unterscheiden zu können. In diesem Punkte denkt er ganz anders als Winckelmann, der von einem solchen internationalen Stammbaume der Kunst nichts wissen mag und lieber eine unabhängige, simultane, einem inneren Gesetz folgende Bewegung der Künste annehmen möchte. Caylus schwebt eine große Kette vor, deren Hauptglieder sich folgendermaßen gestalten. Die Künste bilden sich aus in Ägypten, und zwar mit dem vollen Charakter der Großheit; sie setzen von da hinüber nach Etrurien, wo sie in den Einzelheiten sich bereichern, freilich auf Kosten der Größe; sie gehen weiter nach Griechenland, wo das Wissen, verbunden mit der edelsten Eleganz sie zur höchsten Vollendung führt, nach Rom endlich, wo sie blos durch fremde Hilfe glänzen, eine Zeitlang ankämpfen gegen die Barbarei und endlich unter den Trümmern des Reiches begraben werden.

Was die Anfänge der Kunst betrifft, so verfocht Caylus die Ansicht, 90
daß eine Schöpfung überhaupt nicht und am wenigsten in den Anfängen stattgefunden habe. Alles führt uns auf die Langsamkeit und Mittelmäßigkeit des erfinderischen Genies, dessen die Menschen sich rühmen. Nie ist etwas Ganzes (complet) an erster Stelle gefunden worden. Nie brachten die Menschen eine vollkommen neue Idee hervor: geborene Affen und Copisten, ahmen sie nach, schneiden weg und setzen zu an dem was die Noth gelehrt. Ein einfaches Bedürfniß führt unvorhergesehener Weise auf ein rohes Mittel, dessen Entdecker der Zufall ist. Die lange Wiederholung dieser vom Zufall dargebotenen Bagatellen setzt in Stand, weitere Zufälle zu nützen, das verbesserte Mittel wird anderen Mitteln angepaßt, und nach einem Jahrhundert rückt das Ergebniß vieler Zufälle in den Rang einer

Erfindung und wird ein Grund, die Kraft des menschlichen Geistes zu bewundern.

Die ersten Versuche in den schönen Künsten gleichen dem Stammeln eines Kindes. Die Arbeit ist einfach und roh, trocken und herbe; sie zeigt Unwissenheit, Schwerfälligkeit, Geschmacklosigkeit. Aber die gefeierten Künstler Raphael, Leonardo würden sich ihr hohes Lob kaum verdient haben, wenn nicht die Geduld ihrer Vorgänger bei Urbarmachung des Bodens sie in Stand gesetzt hätte, das Große und Erhabene auszuführen. Denn alles ist successiv in den Künsten.

Diese stetige Bewegung nun führt zur Vollkommenheit, aber auch zum Verfall. Denn nicht blos das aufrichtige Verlangen des Besseren treibt uns vorwärts, auch die Selbstliebe, die nach Auszeichnung trachtet ohne die Mittel anzusehen, der Neid, der das vorgefundene bekrittelt, die Prunksucht, die Zierathen häuft bis zur Unkenntlichmachung der Grundform.

Wie also die Kunst unmerklich heranwächst, so erlischt sie auch nicht plötzlich: das Feuer der Talente wirft von Zeit zu Zeit, der sterbenden Flamme gleich, einige Blitze; man gewahrt Reste des Ateliers, der Gewöhnung, der Schulmanier, die dann und wann ein anziehendes Werk hervorbringen. Eine Art von Verstand behauptet sich mitten in der mit großen Schritten vordringenden und täglich einen neuen Posten besetzenden Ignoranz. Ein niederschlagendes Bild! „O ihr Griechen! ruft er beim Anblick einer byzantinischen Elfenbeinarbeit aus, wenn ihr in einen so kläglichen Zustand herabgefallen seid, und das in eurem Land, was werden wir in einigen Jahrhunderten sein!“ —

Ägypten ist die Quelle, aus der das Alterthum die Anfänge des Geschmackes geschöpft hat, — nicht blos Griechen und Italer, auch Perser, Juden, Chinesen vielleicht. Ägypten gegenüber sind alle Völker der Erde Undankbare. Diese große civilisatorische Wirkung setzt allerdings eine Periode voraus, wo dieses Volk noch mit dem Ausland verkehrte, Handel, Kolonisation
91 und Eroberung trieb, worauf es später mit weiser Mäßigung verzichtete, um sich in die Grenzen des eigenen Landes einzuschließen.

Die ägyptischen Werke zeigen eine auffällige Gleichheit des Geschmacks, der Form und der Arbeit, wahrscheinlich weil bei dem wunderbar hohen Alter ihrer Cultur die ersten Versuche nicht bis auf uns haben kommen können. Ihre Kunst war zu gewohnheitsmäßiger Überlieferung geworden, fest eingeschlossen vom Aberglauben, dessen Bedenklichkeiten jedem Fortschritt den Weg vertraten. Erst die Zeit der Ptolemäer änderte die alte Verfassung der Künste, und damit endigte das originale Ägypten. Jene Austerität, die der persischen Umwälzung und dem griechischen Verkehr widerstanden, ward gelockert (altéré); die Verbindung mit Griechenland hatte ihnen die Augen ge-

öffnet; jetzt erst wagten sie, eine Vervollkommnung ihrer eigenthümlichen Formen zu versuchen.

Der Charakter dieser ägyptischen Originalkunst ist Größe und Gediegenheit. Ihre Architektur blendet nicht durch gefällige Harmonie, die den Gegenstand den sie schmückt, dem ersten Blick verkündet, sondern durch jene solide, majestätische Bauart, der gegenüber die Tempel der Griechen wie mit Flitterkram behängte Kartenhäuser aussehen. Dieselbe Gediegenheit erkennt man nun auch in ihrer Bildhauerei wieder: dieselben Entwürfe für die Nachwelt, verbunden mit einer Idee von Großheit, Adel, Hoheit und einer gewissen Herbe (rudesse) in den Details; sie haben stets große Massen und Wirkungen im Auge gehabt. Daher die Anlehnung der Statuen an den Pfeiler, die Verbindung der Beine, die Stützung der Figur durch compakte Haltung, wie bei der kauernden Sphinx. Dieser große Charakter zeigt sich auch in ihren Thierfiguren, z. B. Löwenköpfen; an einer Katze rühmt er diese Verbindung von Einfachheit, Strenge und völliger Richtigkeit. In den Malereien der Ägypter gewahrt man nicht ohne Überraschung, daß jener strenge plastische Stil conventionell war, und dies Volk in Wirklichkeit mehr Geist und Eleganz besaß, als man ihm zutraute. Die Nachahmung der Natur ist vollständiger und wahrer, Einzelheiten und Bewegung kommen zu ihrem Recht.

Etruriens Kunst blühte in den Tagen der ersten römischen Könige und bestand noch ein Jahrhundert nach der römischen Eroberung. Es war der Verkehr mit Ägypten, der den Etruskern die Augen öffnete und über die Rohheit der Urversuche italischer Aboriginer hinaushalf, aber bald begannen sie mit eigenen Schwingen zu fliegen.

Anfänglich (1756) glaubte Caylus drei Stilformen unterscheiden zu können; später (1764) gesteht er, die äußerste Mannigfaltigkeit in ihren Manieren setze ihn immer aufs neue in Erstaunen. Kein Wunder, denn er
versetzt alles nach Etrurien, was irgend den Geschmack des Alterthümlichen 92
hat, und die ganze griechische Vasenmalerei dazu. Eine stetige Folge von der Unwissenheit bis zu dem erleuchteten Verfahren könne man nur bei ihnen aufzeigen. Ihr hoher Rang aber unter den Kunstvölkern, den sie unanfechtbar durch Schöpfung einer architektonischen Ordnung dokumentirten, der aber nie gebührendermaßen ans Licht gestellt worden ist, erinnert uns, wie günstig von jeher Italiens Klima den schönen Künsten war. Diese glückliche natürliche Begabung und vollkommene Kunstkenntniß dazu, zeigen die Vasen. Welche Reinheit in der Form, welcher Verstand in den Ornamenten, welche Leichtigkeit der Technik! In dem vertieften Gemmenschnitt, den sie ebenfalls zur höchsten Vollendung gebracht, offenbart sich am deutlichsten ihr eigenthümlicher Geschmack, der stets eine gewisse Trockenheit hat, eine Sucht nach Muskulatur (1759).

Die Etrusker haben anderen Völkern, besonders den Griechen, einen

Theil ihrer Ideen mitgetheilt. Wir erblicken sie erst roh ausgedrückt, dann entgröbert, verbessert, entwickelt, endlich vervollkommnet auf Denkmälern ihrer Nachfolger. Aber die griechische Kunst hat auch auf sie zurückgewirkt: Homer kam bei ihnen zu hohem Ansehen. Seitdem milderte sich die erste Strenge, sie eigneten sich die Darstellung des Nackten an; aber wenngleich Nachahmer, wurden sie nie blose Copisten.

Die Eifersucht der Sieger hat unwürdiger Weise durch Zerstörung ihrer Werke die Künste, die Talente und vielleicht die Tugenden dieses Volkes in Vergessenheit begraben wollen. Je öfter man sich daher in ihre Denkmäler vertieft, um so mehr sieht man sich nichts als Problemen gegenüber: Zeit, Gegenstand, Veranlassung, alles bleibt Vermuthung.

Auch bei den Griechen scheint ihm die Zeit knechtischer Nachahmung Ägyptens und Etruriens von ziemlich langer Dauer gewesen zu sein. Aber sie hatten freilich ein viel feineres, delicateres Auge als ihre Lehrer. So lebhaft war ihr Bewußtsein vom Verdienst des Erfinders, daß sie alles aufgeboten haben, uns glauben zu machen, sie verdankten fast alle Künste nur sich selbst. Dieselbe Eitelkeit, in der die Richtung ihrer Künste auf öffent-
93 liche Denkmäler wurzelt, ertrug es nicht, daß die Nachwelt Zeuge sein sollte ihrer Kindheit und ihres Wachsthums in den Künsten; deshalb haben sie alle ihre Anfangswerke vernichtet.

Die Eigenschaften der griechischen Zeichnung, — die andere Völker nie besessen haben — sind eine edle Einfalt (1756, S. 127), die die Eleganz stets begleitet. Dieser Adel, diese Einfachheit, die sie mit soviel Fleiß wie Glück gesucht, erzeugt das Große und Erhabene; schwer ist sie und verlangt mehr allseitige Aufmerksamkeit, Genauigkeit und Richtigkeit als starke Bewegung. Präcise Zeichnung und breite Ausführung haben sie allezeit höher gestellt als Reichthum des Stoffes und der Ornamente. So führten sie diejenigen Künste, die durch Naturnachahmung ergötzen sollen, zur Vollendung: und der Punkt ihrer Höhe ist das Zeitalter Alexanders.

Die Antike, die als Muster der Künste gilt, ist die griechische. Ihre Trümmer sind die einzige Quelle, wo Malerei, Bildhauerei und Baukunst mit Sicherheit Reichthum und großen Geschmack schöpfen können. Nur die griechischen Fragmente vermögen unseren Geschmack zu nähren, die Nacheiferung zu unterhalten, das Genie zu erwärmen. Alle welche sie zu Führern erkoren und ihnen sich näherten, hatten Erfolg, alle übrigen sind gescheitert. —

Kein Volk der Erde, das uns sympathischer wäre, keines von dem die Phantasie lieber alle Einzelheiten kennen lernen möchte.

Kein Römer, behauptet Caylus, hat je Werke gearbeitet, die verdienten genannt zu werden. Dieses Volk hat nie etwas selbst hervorgebracht, und man könnte behaupten, es sei in keiner Gattung erfinderisch gewesen. Vielleicht

wenn sie die monarchische Regierung behalten hätten, würde der Geschmack sich gebildet und behauptet haben. Der wahre Geschmack, das Verlangen zu erforschen, zu genießen, die Lust, sich an schönen Kunstsachen zu berauschen, hat sie nie bestimmt. Sinnreiche Technik, feine Wirkungen von Geist und Hand in den Künsten, was waren sie für ein Soldatenvolk, das nur Patriotismus und kriegerische Überlegenheit achtete. Darin blieben sie immer Barbaren, daß sie fast stets die Kunde und Ausübung der freien Künste Sklaven überließen. Daher ist der römische Geschmack schwer, stumpf (mou), ohne Feinheit; sobald man etwas von Eleganz wahrnimmt, hat man Griechen vorauszusetzen.

Dankbar kann der Forscher den Römern sein, oder vielmehr ihrem 94
Aberglauben, denn der war die Schwachheit, der nagende Wurm dieser Welteroberer. Ihre Lararien sind die Magazine und Hilfsquellen der antiquarischen Zunft. Der römische Sinn für Sculptur erfreute sich an den privatesten, gewöhnlichsten, ja plattesten Darstellungen des Lebens; alle Dinge des Gebrauchs wiederholten sie im Kleinen; von keinem sonderbaren Volke, keinem bürgerlichen und kriegerischen Gebrauche, keinem fremden Thiere konnten sie hören, ohne sein plastisches Bild herzustellen. Sonst legt er den Römern noch die Neigung zu starken Gegensätzen, zu lebhaften (faunischen) Erregungen und zur Allegorie bei. —

Dies wäre also das erste, freilich mit unsicherer Hand entworfene und nur in zerstreuten, gelegentlichen Aperçus niedergelegte Bild vom Gang der Kunst bei den Völkern des Alterthums. Eine schlimme Verzeichnung kam in dieses Bild durch die Gleichsetzung gewisser Stilphasen mit Nationalmanieren, z. B. des archaischen und archaistischen mit dem etruskischen. Daraus ergiebt sich zweierlei: einmal bleibt nun für die Griechen nur das Formvollendete übrig, das Reinschöne; das Fehlen jeder Spur seines Werdens führt auf den abenteuerlichen Einfall einer absichtlichen Vertilgung ihrer gesamten Kunstvorzeit. Dann aber ergießt sich nun ein Reiz des Räthselhaften über die Etrusker; denn die ganze Mannigfaltigkeit vorphidiasischer Stilwandlungen, und zugleich die Hälfte vom Gesamtschatz der Stoffe, Motive, Darstellungsformen griechischer Kunst fällt ihnen zu. Welche Regsamkeit künstlerischen Fleißes, welch rastloses Weiterstreben, welche Aneignungsfähigkeit gegenüber fremder Sage und Dichtung! Noch auf eine andere wunderliche Eigenthumsauseinandersetzung verfiel er. Da er dem hohen Gemeinsinn der Griechen nur öffentliche Werke zutraute, so mußte er alle kleinen Kunstsachen auf Rechnung römischer Superstition setzen; und es ist zu verwundern, daß ihm der echt griechische Geist in vielem von diesem Kram entging, oder daß er an seinem Satz von der römischen Nichtigkeit in der Kunst nicht irre wurde. —

95 ## Buffon

Bei dieser Verwandtschaft in Geschmack und Grundgedanken waren Caylus und Winckelmann als Schriftsteller Antipoden. Caylus war in einer Zeit, wo gute Prosaiker die Regel waren, ein sehr mittelmäßiger Scribent, sein Stil ohne Anmuth und Gewähltheit, er war ebenso nachlässig-formlos in seinen litterarischen Mittheilungen, wie in seinem Anzuge. In diesem Punkte hatte Winckelmann überhaupt bei Fachgenossen keine Vorbilder zu suchen.

Früher wurden Studien der neueren Litteratur erwähnt, besonders Montesquieus. Zu den wenigen, die diesem, in Glanz des Talents, klassischer Darstellung und europäischem Ruhm an die Seite gerückt werden konnten, gehört Buffon, der Winckelmann ebenfalls beschäftigt hat, wie seine Auszüge aus verschiedenen Jahren (1750 und 1754) beweisen. Man stellte beide oft zusammen, Jemand schrieb Buffon l'esprit du style zu, und Montesquieu le style de l'esprit.

Es kommt häufig vor, daß unter getrennten Völkern, auch ohne jede direkte Einwirkung, aber in derselben Zeit, ganz übereinstimmende Richtungen und Ideen, litterarische Formen und Entwürfe, ja verwandt aussehende Persönlichkeiten erstehen: die Zeit scheint eine mächtigere Bedingung der Ähnlichkeit als Land und Sprache; Erscheinungen desselben Ortes aus verschiedenen Zeitläufen sind sich fremder als gleichzeitige Erscheinungen sehr geschiedener Nationen. Aus diesem Gesichtspunkte gehört Buffon zu den Verwandten Winckelmanns; der Vergleichungspunkt liegt weniger im Stil, als in der schriftstellerischen Behandlung, der Ausbeutung einer bisher esoterischen Wissenschaft in litterarisch-künstlerischer Richtung. Man lese die bekannten Lobredner Buffons, Condorcet und Cuvier. Ihre Schilderung ist wenig verändert auf Winckelmann übertragbar, ja es ließen sich für jeden Satz fast wörtlich übereinstimmende Parallelen aus dessen Charakteristik hersetzen. Es ist kein Spiel von Ähnlichkeiten: die Zeitsignatur des Buches wird auf diese Weise ins Licht gesetzt.

„Als Buffons Ehrgeiz durch seine Berufung an den königlichen Garten auf die Naturwissenschaft gelenkt wurde, fand er eine unermeßliche Sammlung von Beobachtungen und Nomenclaturen vor. Seine wissenschaftliche Phantasie empfand das Bedürfniß, und sein Genie fühlte sich stark genug, aus diesen
96 zerstreuten Elementen ein System der Natur, eine Theorie der Erde, ein Kunstwerk der Sprache zu gestalten. Dies Werk zu vollführen, wurde sofort das einzige Ziel eines Lebens ununterbrochener Arbeit und stetiger Erfolge." Dies Unternehmen, bemerkt Condorcet, könnte man für verwegen halten, da Buffons Kenntnisse nur ein geringer Theil unserer jetzigen (1788) waren, und noch heute das Unternehmen ein verwegenes sein würde. Aber Buffon erhob sich über diese Bedenklichkeiten, die dem blosen Forscher unüberwindlich

erschienen wären, weil er sich im Besitz eines Mittels wußte, die Menschen zu fesseln.

„Buffon besaß den großen Sinn für das Ganze der Natur, die kosmische Phantasie der griechischen Naturphilosophen; er ging aus von einer Gesamtansicht der Natur, er drang in die Anfänge und in das Werden; er erlaubte sich den Gebrauch der Hypothesen und der Verfahrungsweise kühnster Speculation; aber er hielt alles Übersinnliche fern und wollte, wie Cuvier sagt, den umfassenden Plan und die Eloquenz des Plinius, die tiefsinnigen Blicke des Aristoteles mit der Genauigkeit des Einzelnen neuerer Beobachter verbinden. Wo die Materialien nicht ausreichten, hat er oft durch Intuition wahrgenommen (il apercevait par la vue de l'esprit), was die Forschung später als Thatsache entdeckte. Er bewies den Werth und die Überlegenheit des schöpferischen Genies auch in den Wissenschaften, die sich seit Bacon beschieden hatten, nur Dolmetscher der Thatsachen zu sein, indem er eine Menge von Thatsachen wirklich gab, eine Reihe von Problemen stellte und durch seine großartigen Ansichten der Kette von Veränderungen, die die Entstehung der jetzigen Erde herbeiführten, durch den Nachweis des Zusammenhanges der Geschöpfe mit Boden und Klima, den Grund legte zu den späteren Entdeckungen.

„Das Mittel aber, auf welches er die Hoffnung dieses Erfolges und der Dauer seines Werkes baute, war der Stil, d. h. die künstlerische Darstellung, auf die er unglaubliche Sorgfalt wandte. Sein Ruhm als Schriftsteller war ihm werther wie sein Ruhm als Naturforscher." Die Anzahl der Kenntnisse, das sind Buffons Worte, die Merkwürdigkeit der Thatsachen, selbst die Neuheit der Entdeckungen, sind keine sichere Garantie der Unsterblichkeit, — sie lassen sich leicht entführen, übertragen, können selbst gewinnen in der Bearbeitung durch eine glücklichere Hand. Diese Dinge liegen außerhalb des Menschen, der Stil ist des Menschen selbst. Aber Buffons Stil ist nicht weniger der Ausdruck seiner vornehmen Persönlichkeit, als des Gegenstandes, „dessen Charakter er annimmt". Die Harmonie seines Stils ist nicht blos eine Harmonie für das Ohr, sondern eine Analogie zwischen Gedanken und Lauten; seine Sätze sind sanft oder volltönend, majestätisch oder leicht je nach dem Gegenstand seiner Schilderung. Er malte, wo andere nur beschrieben hatten, daher nannte ihn Marmontel den Coloristen des Stils. Er über- 97
raschte die Welt, indem er die große Beredsamkeit auf einen Gegenstand übertrug, dem sie bisher ganz fremd gewesen war. Er besaß das Talent, ein nicht weniger wichtiges, als das der Entdeckung: anderen seinen Enthusiasmus einzuflößen, sie zu zwingen, dieselben Ansichten anzunehmen. So gelang es ihm, ein Werk zu schaffen, das dauernd geblieben ist, obwohl man viele seiner Sätze als bloses Spielwerk erkannt hat. Er machte die Naturgeschichte zur populärsten Wissenschaft, und durch ganz Europa; er vermehrte die Zahl der Forscher." —

Der erste Entwurf der Kunstgeschichte (1756—1759)

Zuerst in einem ungedruckten Briefe an Bianconi vom 29. August 1756 wird der Plan einer Histoire de l'Art, vielleicht in lateinischer Sprache, erwähnt*) und am 28. November bereits dem Buchhändler Walther in Dresden beiläufig als „ein sehr weitläufiges Werk, eine Geschichte der Kunst" angekündigt. Aber so weitaussehend und zeitraubend die Arbeiten dafür sein mußten, so knapp und bündig sollte das Buch selbst herauskommen. Ein „kleines Werkchen" sollte der „Versuch zu einer Historie der Kunst" werden, das er im Frühjahr 1758 zu Leipzig auslaufen zu lassen hoffte; er dachte wohl einmal (Michaelis 1757), es in Rom lateinisch zu drucken. Um alles was zur Kunst gehört, bis auf die barbarischen Zeiten beisammen zu haben, begann er nun, „alle alten Griechen von neuem völlig durchzulesen". Im März 1757 hatte er, wie es scheint, zu schreiben angefangen, aber damals schien es ihm schon ein Werk von etlichen Jahren; — „denn ich werde nach und nach die Stellen, welche die Kunst betreffen, mit den Manuscripten in der Vaticana vergleichen; und alsdann werde ich etwa ein Bändchen von einem Finger dick schreiben". —

Es giebt wenig Bücher, deren Entstehung man so auf Schritt und Tritt nachgehen kann. Man durchschaut die Triebfedern und die Operationen, denen ein unsterbliches Werk sein Dasein und seine Vorzüge verdankt, die Motive
98 persönlicher Ehrliebe und selbstloser Begeisterung für die Sache, man bemerkt eine allseitige Sorge die, wie die Natur, im Größten und im Kleinsten, im Innersten und Äußerlichsten gleich gegenwärtig ist, man versteht, in welchem Sinn ein solches Werk im ersten Moment fertig, und in welchem es in ewigem Werden begriffen ist, und endlich sieht man, wie die freie Schöpfung des Genius, wo sie ins materielle Dasein treten will, mit allem Elend der Erde handgemein werden muß. —

Die Gliederung dieser ersten Kunstgeschichte war einfach, der gelehrte Stoff von wenig Umfang. Aber die allgemeinen Sätze standen schon alle da, fertig bis auf die letzte Feile. Dies beweisen einzelne, damals brieflich mitgetheilte Abschnitte, z. B. von der zwiefachen Gratie (28. October 1757), von der Kunst der Hetrurier (10. December), vom Ursprung der Kunst (5. Febr. 1758).

Die Anfänge des Werkes gehen noch weiter zurück als der 29. August, 1756; bis auf die ersten römischen Wochen. Die Marmorbilder Roms haben ihm beim ersten Besuch ihr Geheimniß anvertraut. Die Titel der damals oft angezeigten, nie vollendeten Schriften haben, als Nebenflüsse, den Strom des Hauptwerkes verstärkt. „Ich habe sehr viel entworfen, schreibt er vom 5. Feb=

*) Il m' est venüe l'idée de travailler à une Histoire de l'Art: j'y ai pensé et j'en cherche les matériaux. Je serois presque tenté de l'écrire en Latin. (Königliche Bibliothek zu Berlin.)

ruar 1758, welches zum Theil unnütz, zum Theil aber Stoff gegeben hat zu dem Werke, auf welches ich nunmehr ein ganzes Jahr gedacht habe". Von den Beschreibungen der Statuen im Belvedere wurden die besten ausgesucht und der Erzählung einverleibt; diese Episoden haben nicht wenig zum Erfolg des Werkes mitgeholfen. Die für sie unternommenen chronologischen Untersuchungen hatten ihn auf die Kunstgeschichte gebracht. Aber er findet nöthig, mit ihr den Anfang zu machen, weil die anderen Schriften vielen Lesern unverständlich gewesen sein würden (12. Mai 1757). Eigentlich hatte er sich so beeilt mit diesen Entwürfen, weil es unumgänglich nöthig sei, an dem Orte selbst zu schreiben; die großen Vergehungen seiner Vorgänger rührten meist daher, daß ihnen erst nach ihrer Rückkehr aus Italien das Schreiben eingefallen sei.

Ein nützliches Vorstudium waren die entworfenen Beschreibungen römischer Villen und Paläste; durch sie gewann er die Übersicht des Denkmälervorrathes, übte sich in jener gleichvertheilten Aufmerksamkeit, zu der sich der blos genießende oder von bestimmten Problemen verfolgte Besucher keine Zeit nimmt. Die Schrift von den Ergänzungen förderte kritische Säuberung der traditionellen Benennungen. Kurz er allein unternahm damals eine Anzahl jener Vorarbeiten, deren Besorgung noch jetzt viele Hände beschäftigt.

Beim erneuten Lesen der Quellen, des Pausanias obenan, pflegte er brauch- 99
bare, zur Sache gehörige Stellen auf Blättern mit Überschriften, die den Gesichtspunkt der Benutzung angaben, auszuziehen.*) Diese Punkte folgen ohne Ordnung, wie die Lectüre sie an die Hand gab. Obwohl schon früh von dem Gedanken eines „Systema" beherrscht, verfährt er doch nach einer so breiten Methode der Aphorismen, als habe es mit jenem System keine große Eile, gewiß zum Gewinn des Werkes, denn wenn das System einmal dasteht, so pflegen die Fenster der Beobachtung sich zu schließen.

Jene Gesichtspunkte waren äußerst mannigfaltig. Wir finden in den zufällig erhaltenen Blättern neben Notizen über Architektur, über die Zustände alter Staaten in gewissen Epochen (unter der Überschrift Status, z. B. Graeciae sub Sylla), Nachrichten über griechische Marmorarten, über Holzstatuen, Hermen, Vergoldung der Haare, bezeichnete und eingesetzte Augen, Gruppen aus einem Stück, Politur. Ferner die Titel: Siegerstatuen mit Porträtähnlichkeit, vom Ideal in Porträtköpfen, von der Klugheit der Künstler in Verdeckung der Fehler der Natur, von Statuen mit Inschriften, von Bildhauern, die ihre Statuen zu ihren Werken gesetzt, von schon vor alter Zeit verstümmelten Statuen, von antiken Copien alter Statuen, vom Urtheil über das Alter der Kunstwerke.

---

*) In der Pariser Sammlung 4269, 83 Blatt; 4257 Collectanea ad historiam artis, 36 Blatt meist aus Pausanias; auch 4259.

Ferner, von der Gelegenheit der alten Künstler die schöne Natur zu sehen, von Nebendingen in der Kunst, vom Ideal der griechischen Künstler, vom Wettstreit in der Malerei, vom Zeitalter der schaalen (fatui) Nachahmer und Plagiarier. Endlich, daß die Malerei viel später als die Bildhauerei emporgekommen, von den Bildwerken woran Maler geholfen, von den Künstlern, die Maler und Bildhauer zugleich gewesen.

Anderes bezieht sich auf griechische Sitten, die auf die Kunst Licht werfen, z. B. de praerogativa et praemio pulchritudinis; über Erziehung und Unterricht; daß Worte, die bei uns für obscön gelten, es bei den Griechen nicht waren; Ehrenbezeigungen gegen berühmte Männer; Zuversicht der Alten in Verkündigung eigener Arbeiten.

Diese Blätter bestätigen, daß er Anstalten wie zu Abhandlungen für manche Punkte machte, die schließlich mit einem Satz abgethan wurden. —

Die Liebe, mit der der Autor an seiner Schrift hing, verräth sich in den zum Theil aufopfernden, mannigfaltigen Bemühungen für ihre Vollkommen-
100 heit, von Nachdenken und Forschung, litterarisch-monumentalem Apparat an bis auf Form und Ausstattung. Er hatte offenbar im Sinn, ein Geschichtswerk in der Art der Alten zu liefern, eines, das sich dauernd behaupten und dem Loose der Erzeugnisse einer noch in Bewegung begriffenen Wissenschaft entgehen sollte.

Er will zwar nichts mit zwei Worten sagen, was mit einem geschehen kann, wo es aber auf eigenes Denken und auf Beschreibung im höheren Stil ankommt, sich auslassen; denn sein Vorsatz ist, ein vollkommenes Werk zu liefern, und das Denken und die Schönheit der Gedanken und der Schreibart aufs höchste zu treiben, . . . ein Werk, dergleichen in deutscher Sprache, in was vor Art es sei, noch niemals ans Licht getreten; um den Ausländern zu zeigen, was man vermögend ist zu thun. —

Solchen Büchern gegenüber — bei deren Entstehung eine Aufregung der Phantasie, eine Masse präsenten Gedächtnißvorrathes, eine Sammlung der Denkkraft stattfindet, die nur vorübergehend sein kann —, ist es verzeihlich, wenn der Autor nachher, in der Ebbe der gewöhnlichen Geistesverfassung, sich selbst bewundert, worin man sonst, mit Leonardo da Vinci, das Zeichen eines schwachen Genies erkennen wird. Denn der große Schriftsteller steht über seinem Werke und soll sich, wie Gervinus sagte, zum Schreiben nicht erheben, sondern herablassen.

„Mir sind", schreibt er im Mai 1758, „nicht viele Bücher bekannt, in welchen so viel wichtige Sachen, fremde und eigene Gedanken, in einem würdigen Stile gefaßt sind". Der schöne Sänger Belli hatte geprahlt, als er in Rom zum erstenmale auf der Bühne erschien: die Römer sollen erfahren, was Schönheit ist und kann. „Ich wünsche, daß man aus meiner Schrift lerne, wie man schreiben und würdig sich und der Nachwelt denken soll. . . . Es

wird die höchste Belohnung für mich sein (schreibt er Stosch am 27. Juli 1758), wenn ich der Nachwelt würdig geschrieben zu haben erkannt werde".

Ebenso viel Sorge machte ihm die Ausstattung. „Der Verleger soll den Druck aufs allerprächtigste, wie ich es ihm vorschreiben will, veranstalten". Wie froh wäre er gewesen, wenn wirklich Wille in Paris (wie einst Oeser) sich dazu verstanden hätte, einige der Zeichnungen zu stechen! (15. Juni 1757) Das Buch wäre dadurch kostbar geworden, aber auch der Scheere der Sammler anheimgefallen! Während der Reise nach Neapel versprach Mengs die Angelegenheit der Zeichnungen zu beaufsichtigen. Er glaubte, siebzehn Vignetten nöthig zu haben (5. August 1757); nur seltene und noch nicht gestochene oder sonst bekannt gemachte Basreliefs sollten gewählt werden, die er selbst besprochen, oder die es sonst verdienten. Im August sollte begonnen werden, im November wird daran gearbeitet; er zweifelt, ob man in der Schweiz geschickte Künstler habe, die Zeichnungen, an welchen er weder Kosten, noch Fleiß sparen wolle, wenigstens ätzen zu lassen. „Ich will in 101
dem ersten Werke von seiner Art in neuerer Zeit und in einer Historie der Kunst des Alterthums mich nicht mit deutschen barbarischen oder französischen Fratzen-Figuren beschandflecken" (6. Oct. 1759). Die Auslagen für diese Kupfer, mit Ausnahme derer auf den Titelblättern, verlangte er von Walther vergütet.

„Winckelmann", bemerkt A. W. Schlegel, „legte ungemeinen Werth auf das Äußere. Alle seine Schriften, selbst die kleineren Abhandlungen, sind in Quart erschienen, in großem, leserlichem Druck und mit Kupferstichen verziert. Nach dem Maaßstab dessen, was man damals im typographischen Fach zu leisten gewohnt war, zeichnen sie sich vortheilhaft aus. Diese Sorgfalt auf würdige Form ist nicht ohne Einfluß auf ihr Schicksal gewesen. W. erklärte dadurch stillschweigend, daß sie nicht blos eine Unterhaltung für den Augenblick, sondern ein Besitzthum für die Dauer sein sollten, und der Erfolg hat seine Ansprüche bewährt".

Eine beständige Beigabe zu dieser jahrelangen Beschäftigung waren die Händel mit dem königlich polnischen Geheimen Commerzienrath Hofbuchhändler Walther in Dresden.

Winckelmann der, vergessend „daß Schweigen das Element ist, in dem große Dinge sich zusammengestalten", seine Einfälle in Bezug auf Reisen, Bücher, Berufungen mit dem nächsten Posttag nach allen vier Winden zu verkündigen pflegte, hatte von dem noch ungelegten Ei dieses seines wichtigsten Werkes sogleich an seinen Verleger berichtet, bald nachher auch, im Mai 1757, einen förmlichen Antrag folgen lassen. „Ich weiß", hatte er ihm am 28. November 1756 geschrieben, „ich habe mit einem Manne zu thun, der die wahre Ehre kennt, der mein Freund ist und mich lieb hat". Walther hatte sich bei Hofe für Fortsetzung der Pension verwandt, ihm Geschenke von

Büchern und Geldvorschüsse gemacht. Winckelmann war beschämt, „in den höchst bedrängten Zeiten ohne dringende Noth Gelegenheit dazu gegeben zu haben“. Diese voreilige Verpfändung seines Wortes hatte er bald zu bereuen. Bei dem damals schon ausgebrochenen Kriegsbrand hätte er keinen unpassenderen Verlagsort wählen können. Das Erscheinen des Werkes wurde um mehrere Jahre verzögert. Mitten in seiner Armuth und bei den selbstgemachten und fortdauernden Unkosten will dieses ‘Kind im Handel’ keinen gewissen Preis bedingen; der Buchhändler möge ihm, nachdem der Abgang sein werde, nach Belieben ein Geschenk machen, in Geld und anderen Sachen. Aber damals schien ihm neben der Sehnsucht, seine Arbeit „aufs allerprächtigste wie die Breitkopf'sche Druckerei fähig ist“, gedruckt zu sehen, alles andere Nebensache.

Als er Walther jenen Antrag machte, war er bereits mit Wille und den Zürchern in Verbindung gekommen. Er benutzte deren Vorschläge zu
102 einem gelinden Druck auf jenen Geschäftsmann. „Die kaiserliche Akademie zu Augsburg hat mir durch Herrn Wille in Paris einen Vorschlag thun lassen und sich erboten, es aufs prächtigste drucken zu lassen und für den Bogen einen Dukaten zu zahlen. Es findet sich auch in Zürich ein Buchhändler, welcher vielleicht noch höher gehen würde: es ist mir aber nicht um den sehr geringen Gewinnst zu thun“. Er hätte nun gern sein Buch im Besitz jener Freunde gesehen; und nach monatelangem Warten auf Antwort hielt er sich berechtigt (es war kurz vor der Abreise nach Toscana), das Manuscript Geßnern, Füßlis Schwiegersohn, und zwar ohne Entgeld und Gegengeschenk zu überlassen; das sollte sein Dank sein: „ich entschloß mich, ihm meine Schrift zu schenken, das Allerliebste, was ich habe und gehabt habe. Ich mache H. Geßner keine andere Bedingung als eine gewisse gesetzte Anzahl Exemplare“. Er theilt diesen Beschluß Walther am 26. September 1758 mit und sucht ihn mit der Verheißung der zweiten, gewiß bald nöthigen, sehr erweiterten Auflage zu besänftigen. Er hatte indes die Rechnung ohne den Wirth gemacht, als er Stosch um dieselbe Zeit ankündigte: „meine Schrift wird zu Zürich unter Aufsicht H. Füßlis, Stadtschreibers des Raths gedruckt werden“.

Es kam ihm alsbald die Mittheilung zu, daß es dem Hofe mißfallen würde, wenn er, zumal in den jetzigen Zeitläuften, diese Arbeit in der Schweiz drucken ließe, und daß er allen Verdacht eines preußischen Herzens „welches man mir mit Unrecht Schuld giebt“ vermeiden müsse*). Walther gab vor, er habe schon die Privilegia darüber erhalten, auch versicherte er, Hagedorn wolle für das Buch Sorge tragen, und versprach einen Zechin für den Bogen.

*) Nach dem Journal Willes vom 6. November 1759 schrieb Füßli: que M. Winckelmann a reçu ordre de la cour de Saxe pour faire imprimer son nouvel ouvrage en Saxe, et non ailleurs.

„Ich weiche gar leicht dem ersten Eindrucke, und ich versprach den Verlag H. Walther".

Als er im Anfang 1758 nach Neapel reist, fehlt nur die letzte Hand, besonders am Stück von der Malerei; in Toscana sucht er einzelne Nachrichten über etruskische Kunst. Um seinen Kopf frei von dieser Sorge zu machen, will er Ende September schließen und Anfang Winter die anderthalb Alphabete starke Schrift unter die Presse bringen. Noch von Florenz aus übermachte er Walther den ersten (systematischen) Theil, wartete aber mehrere Monate lang auf Antwort. Walther war mit der Schrift nicht zufrieden, sie schien ihm zu klein. Er war in großer Unruhe. Als nun ein Brief Hagedorns ankam, der eine Einladung des Leipziger Buchhändlers Dyck übermittelte, Aufsätze für die Bibliothek der schönen Wissenschaften zu schreiben, 103
und einen Louisdor für den Bogen bot, so entschloß er sich, Dyck die Handschrift zu überlassen. Er läßt sie also Walther abfordern und nach Leipzig schicken. „Ich suchte Leute, welche mir entgegenkamen". Der erste Theil, schreibt er den 18. August, liegt schon seit einiger Zeit in Leipzig, um gedruckt zu werden".

Aber Monate lang harrt er vergebens auf Antwort. In dem Gewirr aufgeregter, zweifelnder Gedanken nimmt er den zurückbehaltenen historischen Theil zur Hand und kann sich nicht enthalten, ein Capitel nach dem anderen umzuarbeiten. Rasch reifte der Entschluß, der ganzen Ausgabe Einhalt zu thun, und eine neue Bearbeitung vorzunehmen. Die Arbeit an der Description hatte ihn „viel klüger gemacht", er möchte es nun „so hoch treiben, wie möglich". Er suchte also die Handschrift von Dyck zurückzubekommen (Juli 1759), er wolle sie nie im Deutschen ans Licht stellen, ließ er sagen, oder sie wenigstens völliger ausarbeiten und alsdann auf eigene Kosten drucken lassen. Ein Contrakt war nicht gemacht worden; nach dem römischen und nürnberger Recht ist es, wie man mir sagt, das Meinige. Im Fall von Schwierigkeiten dachte er daran, sie dem Kurprinzen zu schenken, damit das Spiel ein Ende habe. „Die Leute waren es nicht werth, nach dem Evangelio". Blutsauger nennt er die Buchhändler, Bestien, die ihn um seinen blutsauren Schweiß bringen wollen. Er fürchtet, daß eine Handvoll Blätter, durch Vorschub guter Seelen, die dieselben vor den Mäusen bewahrt, gedruckt werde. „In einem Nest voll Magisters (Leipzig), die nicht wissen, wovon sie schreiben wollen, steht dergleichen Waare in Gefahr". Er erhielt das Manuscript von Dycks Wittwe ohne Schwierigkeit zurück, und, „in den höchst bedrängten Zeiten", drei schöne holländische Dukaten Honorar für jene Artikel in der Bibliothek dazu. Er war nun „äußerst beschämt, daß er dies Honorar gefordert hatte; ich hätte das überschickte verdoppelt als ein Geschenk zurückgegeben, wenn es hätte füglich geschehen können".

Aber Walther, der von der Übergabe des Manuscripts an Dyck gehört,

hatte seine Ansprüche aufs entschiedenste erneuert (September 1759), und ärgerlich gesagt, Winckelmann habe es zurückgezogen, „um ein paar Thaler zu erschleichen“. So entschloß er sich denn doch, auch diese zweite Bearbeitung Walther zu lassen (7. October 1759), aus keiner anderen Ursache, als um sein Wort zu halten, mit dem Beding, daß er ihm die Kupfer und Zeichnungen ersetze; im stillen aber dachte er, daß in einem Jahr viel Wasser ablaufe, und daß er sie, wenn Frieden werden sollte, auf seine Kosten in Berlin drucken lassen könne; sonst aber wolle er ihm den Druck so kostbar
104 machen durch die Kupfer, daß er entweder abstehen oder alles von Heller zu Pfennig bezahlen solle. Er erhielt nun durch Hagedorn das Manuskript zurück.

Zweite Bearbeitung (1759—1761)

Dieser Verwirrung verdanken wir den Besitz der Kunstgeschichte in einer vollendeteren Gestalt. Als er die Handschrift wieder vor sich hatte, löste sie sich ihm unter den Händen auf. Jene Störungen erwiesen sich als ein Glück, — „denn ich machte ein neues Systema und warf die ganze Schrift um, auch aus Besorgniß, daß dieselbe möchte abgeschrieben sein, und ohne mein Wissen gedruckt werden können“. Ich habe in Gesellschaft des Cardinals Albani . . . und bei den erwünschten Gelegenheiten, die weder Fremde, noch Römer haben können, sehr viel mehr erfahren und nachgedacht . . . Ich kann sagen, daß nicht leicht ein Mensch soviel und so oft und mit so vieler Bequemlichkeit als ich gesehen, zumal da ich Wagen und Pferde in meiner Gewalt habe und mir alles geöffnet wird. Es sei genug zu sagen, daß ich sieben Jahre mit allen benöthigten Hilfsmitteln, die nicht leicht Jemand gehabt hat noch haben wird, an derselben gearbeitet“ (18. Februar 1762).

Er nahm sich vor, „behutsamer zu verfahren . . . mit einem Fuß von Blei zu gehen“. Mit einem Werk, das das erste in seiner Art sei, könne man nicht langsam genug gehen: „ich habe“, schreibt er am 19. September 1759, „keine Eile mit derselben, sie soll noch einige Jahre liegen. . . . Mein Vergnügen soll sein, nachdem sie in vielen Monatsschriften angekündigt worden, sie für mich zu lesen und zu wissen, was andere nicht wissen und denken mögen“.

Als er nach Beendigung der Correctur des Katalogs im Mai 1760 die Arbeit wieder aufnahm, entwarf er den jetzigen sehr ausgearbeiteten Plan, zu dessen Ausführung er zwei Jahre nöthig hielt. „Mein theurer Geßner, wenig Menschen haben wie ich Gelegenheit und Begierde gehabt, die Alterthümer und Kunst . . . zu erforschen, aber ich bin wie jener Tänzer des Alterthums, der beständig ging, ohne von der Stelle zu kommen. Morgen verwerfe ich zuweilen, was ich gestern richtig erkannte“ (25. April 1761).

Im Juli 1760 war schon ein ganz anderes Werk daraus geworden.

„Anfänglich war diese Geschichte ein Handbuch, jetzt ist dieselbe ein Werk geworden“. Im Sommer 1761 stand er zum zweiten Male vor dem Ab- 105 schluß, Michaelis sollte der Druck beginnen. Die zweite neapelsche Reise brachte Beschreibungen der neuen Gemälde. Er wunderte sich über die Kenntnisse, die er in diesen letzten drei Jahren erworben (27. März 1761). „Wenn Sie diese Arbeit künftig sehen werden, so wird es Ihnen und anderen lieb sein, daß ich so lange daran gekünstelt habe“ (an Stosch 30. Aug. 1760).

Währenddem ging das Zeichnen und Stechen fort. Eine Vignette kostete ihn vier Zechinen. Im October 1759 ließ er an der vierten Platte arbeiten, — „und ich werde fortfahren, alles was ich erschwingen kann, an dieses mein Erbtheil (denn sonst habe ich nichts) zu wenden“. —

Wieviel hätte er nun darum gegeben, wenn er den Mann in Dresden hätte loswerden können! Als die Casseler Anträge die Aussicht eröffnen, mit auswärtigem Beistand sein Leben noch einige Jahre in Italien in Ruhe hinzubringen, knüpft er sofort die Unterhandlungen mit Geßner wieder an. Denn wenn er nicht nach Sachsen zurückgehe, also die Schrift nicht unter seinen Augen drucken lassen, das Register anfertigen könne u. a., so werde er sich doch (wegen der leichten Postverbindung) nach der Schweiz wenden müssen, obwohl es ihm wehe thue, „wegen der erlaubten Erkenntlichkeit (des Honorars) mit einem Freunde handeln zu müssen“ (20. Juni 1761). Als jenes Project sich zerschlug, schrieb er nun doch an Walther, der eine Zechine für den Bogen bot.*) Im December 1761 schickt er zwei Hefte ab durch Graf Firmian und den sächsischen Gesandten in Wien; im Mai wurde ihre Ankunft gemeldet. Seitdem war ihm sein Werk zwei volle Jahre aus den Augen gerückt.

Inzwischen klangen die Kriegsdepeschen immer bedenklicher. „Der zunehmende Geldmangel in Sachsen“, schreibt er den 18. Juni 1762 an Volkmann in Hamburg, „läßt mich befürchten, daß nicht allein der Druck werde gehemmt werden, sondern auch daß ich für alle meine Arbeit ganzer vieler Jahre hindurch schwerlich das geringe Honorarium zu hoffen habe“. Er bat nun Volkmann, ihm einen Verleger in Hamburg zu suchen, seine Bedingungen seien: Schreibpapier, größtes Format (wie Cantemirs Geschichte der Größe und des Verfalls der ottomanischen Macht 1745), einen Louisdor für den Bogen, Ersatz des Verlags für Zeichnungen und Kupfer, 20 bis 30 Zechinen Vorschuß zur Bestreitung der rückständigen Kupfer. Volkmann bemühte sich sehr, wollte sogar 150 Thaler für die Platten selbst hergeben; aber sein Brief mit diesen Vorschlägen ging verloren. Währenddem rückte

*) Später warf er ihm vor, statt der versprochenen Louisdors (für den Bogen) Dukaten ausgezahlt zu haben, weil deren Preis auf einen Louisdor gestiegen sei. „Das unschuldigste Kind hätte ihm darauf antworten können, ich aber bin es mit Stillschweigen übergangen.“

in Dresden die Drucklegung langsam vor. An der Vollendung, rühmt er in der Vorrede, hatte sein alter Bibliothekkollege Franke großen Antheil.

106 Zuletzt zweifelte er, ob sein Werk je in die Öffentlichkeit kommen werde (Ende 1763). Er war endlich müde geworden, an das Buch zu denken, wegen dessen er mehr als hundert Briefe geschrieben hatte, wobei er vierzig Tage auf Antwort warten mußte. Die Kunstgeschichte war schon in den Händen des Publikums, und der Verfasser sandte ihr seinen Fluch. „Ich weiß nicht, was aus der Kunstgeschichte geworden ist . . . Es ist diese Arbeit nun über zwei Jahre aus meinen Händen und Augen, in welcher Zeit dieselbe ansehnlich hätte vermehrt werden können, und noch jetzt ist sie nicht erschienen; daher es mir ein Ekel ist, weiter davon zu schreiben. Che vada in tutta la malora l'opera che m'ha occupato tanti anni senza frutto!" (Februar 1764.)

Sie sollte dem Kurfürsten Friedrich Christian zugeschrieben werden, der eben den Thron bestiegen hatte; er starb (17. December 1763), ohne sie erblickt zu haben. Warum war er dem Rath Firmians nicht gefolgt, sie dem Kaiser zu dediciren! Es wäre von großen Folgen gewesen in Absicht geistlicher Beneficien im Mailändischen. Er schrieb noch hastig an Walther, erhielt aber die Mittheilung, daß das Werk bereits der Kurfürstin Marie Antonie überreicht worden sei.

Auf die officielle Widmung folgte am Schluß der Vorrede eine ideale: „Diese Geschichte der Kunst weihe ich der Kunst und der Zeit, und besonders meinem Freunde, Herrn Anton Raphael Mengs" (Juli 1763).

Man sieht aus dieser Erzählung, daß Winckelmann sich nicht ohne Grund 'ein Kind im Handel' nannte. Das Kind verschenkt seine Spielsachen, um sie demnächst wieder als sein eigen zu behandeln und an bessere, liebere Freunde zu verschenken. Wichtiger ist ein anderes Ergebniß. Es giebt Bücher, deren Plan aus dem Abschuß eines wissenschaftlichen Lebensabschnittes entspringt. Hier hat der kühne Plan erst die Studien erweckt und geleitet; er sah und forschte um zu schreiben und während er schrieb.

Ordnung der Kunstgeschichte

Die Kunstgeschichte Winckelmanns, nach Inhalt und Zusammenhang ihrer Bestandtheile eine Schöpfung von unzweifelhafter Einheit des Geistes und aus der schöpferischen Persönlichkeit ihres Verfahrens entsprungen, ist gleichwohl ihrer Form nach von wunderlicher Verworrenheit. Ihr Schema ist historisch, aber ihr Kern theoretisch, ja philosophisch; ihre Capitelfolge scheint die einer stetigen Chronologie und doch wird uns derselbe geschichtliche Stoff mehrmals nacheinander, wenn auch in wechselnden Darstellungsweisen und Gesichtspunkten vorgeführt.

Nach dem Programm des Buches, wie es in Titel und Capitelüberschriften

vorliegt, erwartet man eine Geschichte. Diese 'Geschichte der Kunst des Alterthums' soll den Ursprung, das Wachsthum, die Veränderung und den Fall derselben nebst den verschiedenen Stilen der Völker, Zeiten und Künstler lehren. Sie beginnt demgemäß nach Besprechung des Ursprunges der Kunst und den Ursachen ihrer Verschiedenheit unter den Völkern, mit den Orientalen; gelangt über die Etrusker zu der griechischen Kunst, handelt von den Ursachen ihrer Größe, von ihrem Wachsthum und Verfall, ihren Perioden und Stilen und schließt mit den Römern. Nach dieser Anordnung wird jeder Leser eine zusammenhängende Entwicklungsgeschichte erwarten: äußerlich beherrscht das chronologische Schema die Anordnung des Stoffes.

Nun zeigt sich aber, daß dies historische Gemälde nur den ersten Theil des Buches ausmacht; ihm folgt ein zweiter dem Umfange nach geringerer Theil 'von der Kunst nach den äußeren Umständen der Zeit'. Der erste Theil war also eine Geschichte ohne die äußeren Umstände. Diese Eintheilung stand von vornherein fest, sie wird schon im November 1757 erwähnt. Wir sehen uns den ersten Theil nun genauer an und lesen die auffallende Überschrift: 'Untersuchung der Kunst nach dem Wesen derselben'. Darnach enthielte also dieser Haupttheil keine Geschichte, sondern Philosophie. Und der erste Satz ist eine Verwahrung das Wort Historie im gewöhnlichen Sinn zu nehmen; es stehe hier in der weiteren Bedeutung (Kunde), die es in der griechischen Sprache hatte.

Die Absicht des Verfassers ist, den Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern. Diese Absicht ist so streng durchgeführt, daß selbst die Geschichte der griechischen Künstler, d. h. fast alles was wir durch die litterarischen Urkunden von ihrer Kunst wissen, und fast alles was bisher ihre Geschichte ausmachte, ausgeschlossen wird. „Die Geschichte der Künstler, welche von vielen anderen zusammengetragen wurde, hat man hier nicht zu suchen, denn sie hat auf die Erkenntniß des Wesens der Kunst wenig Einfluß."

In der That ist nun wenigstens der Kern des ersten Theiles keine Geschichte, sondern eine Art Ästhetik der griechischen Sculptur. Mit dem Punkte, wo der Verfasser den griechischen Boden betritt, im vierten Capitel (vom Wesentlichen der Kunst), tritt der Geschichtserzähler sein Amt ab an den Philosophen, um es im fünften Capitel (Von der Kunst unter den Römern) wieder aufzunehmen. Dies Lehrgebäude ist also eine Episode der Geschichte. Es umfaßt eine Erörterung des Schönheitsbegriffs, die Lehre vom Ideal, dessen Beschreibung, eine Typologie und Lehre vom Ausdruck; einen Abschnitt über die Technik und einen von der Malerei der Griechen.

Dies systematische vierte Capitel (in dem freilich auch Historisches, wie die Ätiologie und Periodik der Kunst enthalten ist) hat also als der wichtigste Abschnitt dem ganzen Theile den Namen gegeben.

Diese unbedingte Werthung des Systematischen gegenüber dem Historischen

ist den Zeitgenossen sofort aufgefallen. So bemerkt Herder in den kritischen Wäldern: „Winckelmann, ein Lehrer griechischer Kunst, ist selbst in seiner Kunstgeschichte mehr darauf bedacht, eine historische Metaphysik des Schönen aus den Alten, absonderlich Griechen zu liefern, als auf eigentliche Geschichte“. Er hatte anfangs vor, dem Buche ein Gespräch ‘Phaedrus’ einzufügen. Es ist in der That mehr von Plato inspirirt als von Herodot. Die zuerst ausgearbeitete Partie waren die Beschreibungen der Statuen des Belvedere, der repräsentativen oder Musterbeispiele griechischer Kunst; und in ihnen trat das Interesse historischer Einordnung völlig zurück.

108 Wenn Winckelmann von dem Neuen, Originalen in seinem Buche spricht, so hat er diesen Theil im Auge. Ein Lehrbuch will er liefern, das „bestimmt und gesetzmäßig lehre“, und zwar das „Systema der alten Kunst“. Er arbeitet einen vierzehn Quartseiten füllenden Inhalt aus: „ich habe eine strenge Ordnung gewählt, die soviel als möglich systematisch in einem Lehrbuch und in der ersten Schrift dieser Art sein muß“. „Ich bin nicht eitel“, bekennt er Hagedorn, „aber ich weiß, wie wichtig ein Systema dieser Art ist, woran mancher geknaupelt hat, aber keinen Saft gefunden“. Nach fast dreihundert Jahren (versichert er Geßner, 28. April 1761) sei endlich einmal Zeit gewesen, daß sich Jemand an dieses System der Kunst wagte: „nicht die unserige dadurch zu verbessern, die es in wenigen, welche dieselbe treiben, fähig ist, sondern jene betrachten und bewundern zu lehren“.

Er hat sich sein Ziel hoch gesteckt. Nicht blos den Gegenstand der Kunstwerke soll diese Historie deuten, nicht blos ihren Stil und dessen Wandlungen schildern und den Kreislauf ihres Lebens beschreiben: das Ganze der Grundsätze und Maximen, nach dem die Alten gearbeitet, ihre ästhetischen und technischen Regeln soll sie aus den Werken zu folgern wissen, nicht zu reden von den religiösen, sittlichen, poetischen Elementen, die in die Kunst mit hineinspielen. Es ist ein Unternehmen, bei dem die Gelehrsamkeit des Alterthumskenners, die Anschauungsfülle des römischen Antiquars, die Erfahrung des Bildhauers, das Denken des Philosophen zusammenarbeiten müßten. Der Historiker wagt es, die von ihm erschlossenen Sätze als unter den Griechen giltige Principien, wie aus dem Munde ihrer Künstler auszusprechen.

Es gehört zu den Humoren in Winckelmanns Leben, daß er, der einst unter Baumgartens philosophischem Katheder schlummernd gesessen, dessen profane Augen in dem Gott des philosophischen Halle nur einen „Klotz“ sahen, der da meinte, „die ganze Wissenschaft der Metaphysik verdiene kein Nachdenken“ (7. December 1763), und dessen Lehrschriften von der Zucht ebensowenig wie vom Staub der Schule mit sich führen — gleichwohl den Hauptzweck seines Werkes in eine ästhetische Theorie setzte. Und so ist er dazu gekommen (ähnlich wie es manchen skeptischen und mystischen Hassern der

Philosophie ergangen ist) in der Geschichte der Ästhetik, wenn auch nicht einen ordentlichen Fauteuil, aber doch den Stuhl eines außerordentlichen Ehrenmitgliedes vergönnt zu bekommen.

Winckelmanns Werk ist wohl das erste Beispiel der von nun an häufigen Vermischung, ja des Rollenwechsels von Geschichte und Theorie. Die Geschichte fing an, die Litteraturgattung zu werden, wie sie (nach Renans Worten) jedes Zeitalter sich wählt, „als seinen Vorwand alles zu sagen, für die feinsten Gedankenwendungen einen Ausdruck zu finden".

Winckelmann hatte hierfür seine guten Gründe. Sie waren zwiefacher Art: die Beschaffenheit der Quellen und der durch sie gebotenen Methode, sodann aber die nach seiner Überzeugung kanonische Bedeutung der griechischen Kunst.

Ihm war es zu thun um ein lebendiges Wissen, „den Kern der Nuß". Die historische Überlieferung aber bot nur todte Gelehrsamkeit. Was sollen uns fürder diese Namen und Folgen der Künstler, deren Stil wir nicht kennen, diese Beschreibungen von Werken, wo jede Anschauung fehlt, diese Urtheile und Regeln, die für uns ein todter Buchstabe bleiben. Und doch glaubte er, von dieser Kunst der Griechen ein recht klares und deutliches Wissen zu besitzen, auch angeben zu können, was ihre Künstler gewollt, gefühlt, geschaffen — aber dies hatten ihm lediglich die Denkmäler anvertraut. Nur sie redeten eine lebendige Sprache. Freilich zwischen dieser Kunst und jener Gelehrsamkeit war noch keine Brücke geschlagen. Nur das gemeinsame Zeitlose war zunächst zu ermitteln, die Unterschiede, die Eigenart der Meister wurde kaum geahnt; sie erschienen übrigens noch von geringerer Bedeutung. Sie traten zurück durch den Gegensatz zu dem Modernen; neben diesem gesehen, war der ganze alte Denkmälerschatz ein homogenes Ganze, fast wie Eine Schule.

Das geschichtliche Bild mußte also in erster Linie auf Anschauung gegründet werden. Die Geschichte der Kunst soll das was sie lehrt, „aus den übriggebliebenen Werken des Alterthumes soviel als möglich zu beweisen suchen". Dies ist es, woran man bisher noch nicht gedacht hat. „Fast kein Scribent führt in das Wesen der Kunst: selbst von den Allerklügsten hat kein einziger in das wahre innere Wesen der Kunst hineingeschaut (15. Juni 1757). . . . Diejenigen, die von Alterthümern handeln, berühren entweder nur dasjenige, wo Gelehrsamkeit anzubringen war, oder wenn sie von Kunst reden, geschieht es theils mit allgemeinen Lobsprüchen, oder ihr Urtheil ist auf fremde und falsche Gründe gebaut".

Winckelmann war aus Ekel vor diesen Compilatoren, „um zu vermeiden, etwas zu sagen was andere gesagt haben, um Original zu sein", sehr zurückhaltend mit blosen Büchernachrichten, obwohl er sich eine 'Sammlung der Nachrichten alter Scribenten über die Kunst' angelegt hatte. Er hat manches als leeren Notizenkram übergangen, woraus spätere Forschung,

mittels Vergleichung des Denkmälervorrathes eine nicht blos gelehrte Kunde untergegangener Werke erschlossen hat. Die Verzeichnisse der Werke der Bildhauer, die Inschriften, die Notizen der Alten über Stil und Manier, die Beschreibungen, von homerischen Schilden, Kypseloslaben und Apollothronen an bis auf die riesenhaften Goldelfenbeinwerke — er wußte wenig mit ihnen anzufangen. Der Gebrauch der Copien zur Veranschaulichung verlorener Werke war erst in den Anfängen. Der von ihm eröffnete Weg des Denkmälerstudiums mußte das Auge erst allmählich bewaffnen, um die in dem Chaos des Vorrathes etwa versteckten Originale, sowie die Nachbildungen der aus Schriftstellern bekannten Stücke herauszufinden. Litterarische und monumentale Kunstgeschichte gingen noch getrennte Wege.

Winckelmann suchte den Werth seines Buches viel weniger in der Belesenheit, die den Lesern seiner Zeit, auch Lessing so imponirte, als in der Denkmälerschau und der 'Empfindung', d. h. dem Kunstsinn, den er dazu mitbrachte. Oft äußert er sich glücklich über die Gunst, die ihm in Rom zu Theil geworden, „wo er sieben Jahre mit allen benöthigten Hilfsmitteln, die nicht leicht jemand gehabt hat noch haben wird, an derselben gearbeitet, und alle Gelegenheit gehabt, die Werke mit Muße zu untersuchen"; er spricht von der Liebe zur Kunst, die von Jugend auf seine größte Neigung gewesen, von seinem inneren Beruf, der sich allezeit gemeldet habe, ohnerachtet ihn Erziehung und Umstände in ein ganz entferntes Geleis geführt hätten; von einem gewissen feinen Geist, der ihn, als er dies Buch schrieb, auf mächtigen Schwingen in Betrachtung des Schönen erhob. Das sei die Seele der ganzen Kenntniß der Kunst, die der Himmel nicht verschwenderisch verliehen (an Geßner 28. April 1761). Damit nun tritt er nicht blos auf als Forscher, der sich neben andere, seine Mitarbeiter reiht, als Überlieferer überkommener, von ihm gemehrter Kenntnisse, sondern im Bewußtsein dieser inneren und äußeren ganz singulären Ausrüstung stellt er sich, er allein, allen anderen gegenüber, und redet als Meister, von dem wir nur zu lernen haben, wie wir auch was er lehrt nur von ihm lernen können.

Am liebsten hätte er blos auf die Denkmäler gebaut; aber dies war nicht durchzuführen. Am breitesten ist die monumentale Grundlage bei dem Ideal und den Typen; sonst führt die Prüfung des Materials wohl zu dem Ergebniß, daß aus ihm nichts zu ermitteln sei; und wichtige Theile ruhen auf reiner Vermuthung. Diese Vermuthungen lehnen sich an Nachrichten der Alten, an die aus neuerer Malerei und hellenischer Poesie geschöpften Analogien.

„Ich habe mich mit einigen Gedanken gewagt, welche nicht genug erwiesen scheinen können; — aber Muthmaßungen, die sich wenigstens durch einen Faden an etwas Festem halten, sind aus einer Schrift dieser Art ebensowenig als die Hypotheses aus der Naturlehre zu verbannen; sie sind

wie das Gerüste zu einem Gebäude, ja sie werden unentbehrlich, wenn man bei dem Mangel der Kenntnisse von der Kunst der Alten nicht große Sprünge über viel leere Plätze machen will". Und einige seiner glücklichsten Blicke befinden sich unter diesen Muthmaßungen.

Freilich mußte hiernach die Ausfüllung jenes umständlichen Schemas des „Inhalts", den er sich ausgearbeitet, eine ziemlich ungleiche werden. Es 113
sind darin Etuis mit Juwelen, und Bacons capsulae inanes. Ein solches Werk, das eine Wissenschaft erst begründet, und doch auch schon etwas wie ein fertiger, ornamentirter Bau sein will, ist vergleichbar einem Staat der an einzelnen Punkten eines fremden Landes Forts und Emporien gründend, durch diese mehr ideelle als wirkliche Besitzergreifung erst den Nachkommen das Eroberungs- und Kolonisationswerk vermacht, ja aufnöthigt. Es giebt Paragraphen, die auf wenigen Seiten die Quintessenz jahrelanger Forschung zusammenziehen; Citate, aus denen andere eine Abhandlung gemacht hätten, sind „einfach hingesetzt"; wichtige Lehrpunkte mit lakonischer, ja räthselhafter Kürze ein für allemal erledigt; während dann wieder manches seine ausführliche Beschreibung nur der Neuheit verdankt. Dasselbe Werk, das ein abgeschlossenes, für die Dauer berechnetes Lehrbuch sein wollte, wird gelegentlich auch zum Moniteur für antiquarische Miscellen und Bulletins der Scavi.

Doch wer wollte mit ihm darüber hadern? Verdanken wir dem Buche doch, daß uns nun das monumentale Rom des achtzehnten Jahrhunderts, von dem seitdem so viel nach Paris, Neapel, Florenz, München und England verstreut ist, — zwar nicht in einem Katalog, aber in einem lebendigen, zusammenhängenden Gemälde erhalten ist.

Das lehrhafte Gepräge seines Geschichtwerkes hatte aber noch eine tiefere Ursache: das war der kanonische Rang der Griechenkunst. Sie stand ihm so hoch, daß sie über das geschichtlich besondere und bedingte völlig hinaus- 110
gerückt schien. Von ihr reden, sie schildern, heißt soviel als das ewige Wesen des Schönen schildern: von der Kunst der Zeichnung der Griechen handeln, ist dasselbe, wie von der Schönheit handeln nach allen ihren Theilen. Der Verfasser der ersten Geschichte der Ästhetik, Robert Zimmermann (1858), hat Winckelmanns Lehrweise deshalb mit der theologischen und ihrer untrüglichen Offenbarung, seinen felsenfesten Glauben an die Allgemeingiltigkeit der antiken Welt mit dem Eifer für die wahre Kirche verglichen. Ein anderer Philosoph meinte nörgelnd, hier einen unbefriedigenden Kreislauf der Gedanken entdeckt zu haben: „die Alten zu preisen, weil sie das wahre Schöne gekannt, und wahres Schöne das zu nennen, was die Alten gebildet".

Merkwürdig, schon damals war ein scharfsinniger französischer Sensualist vielleicht von selbst auf diesen Weg als den sachgemäßen und rationellen gekommen.

Condillac giebt der Kunstgeschichte ebenfalls die Bestimmung, uns Schönheit zu lehren. Da nun die Kunst ihre Anfänge und ihren Verfall gehabt hat, so wird sich das Schöne an dem Höhepunkt (terme) des Fortschritts finden. Diesen Punkt nun vermag ein Volk nicht zu erkennen, wenn es ihn noch nicht erreicht hat; es verliert das Urtheil über ihn, wenn es ihn nicht mehr einnimmt; aber wenn es in ihm steht, so fühlt es ihn nur. Um ein Urtheil über ihn zu haben, muß man also die Künste beobachten bei einem Volke, wo sie nach und nach Kindheit, Wachsthum und Verfall gehabt haben. Die Vergleichung, das Mitdurchleben gleichsam dieser drei Alter wird uns den Begriff (idée) des Schönen geben und den Geschmack bilden.

Winckelmann hat sich auch keineswegs die Gründe schenken wollen, wenn er jene Kanonicität griechischer Kunst behauptete. Seine Ausführungen über den Einfluß des Himmels auf die Bildung, von den Gründen und Ursachen des Aufnehmens und des Vorzugs der griechischen Kunst vor anderen Völkern waren bestimmt, „die Verehrung der Denkmale der Griechen von dem ihr von Vielen beigemessenen Vorurtheil zu befreien, als lege man ihnen blos durch den Moder der Zeit ein Verdienst bei". Wenn nämlich gezeigt würde, daß die Schönheit der Griechenwerke, auch die idealische, ein Spiegelbild ihrer Natur war, daß das Klima ihres Landes, mehr als irgend eines, die Entfaltung normaler Natur, zugleich feiner und großer Formen beförderte, die dann Sitten und Einrichtungen vollendeten, und wenn endlich nachgewiesen würde, daß diese Formen ganz mit den anerkannten, einfachsten Merkmalen des Schönen — der Einheit im Mannigfaltigen — stimmten, ja als deren reinste Exemplification in die Augen leuchteten: dann würde uns das System
111 griechischer Künstler nicht mehr als ein national-conventionelles erscheinen, sondern als begründet in der Morphologie des Menschen und den zeitlosen Gesetzen ästhetisch werthvoller Formen erwiesen sein (φύσει, nicht νόμῳ).

Nur der Blinde in der Kunst kann sich einbilden, daß eine Norm des Schönen sich ergrübeln oder erschauen lasse neben oder über dem, was die Kunst gefunden hat. Jene Anschauungen und Begriffe, mit denen seit der Renaissance die Antike den modernen Geist und selbst die Philosophie befruchtet hat, woher sollte uns ihre Ahnung zugeflossen sein, wenn die Zerstörung vollständig gewesen wäre? Und wenn wir Winckelmanns Schilderung betrachten von jener merkwürdigen, wohl nie wieder zu hoffenden Vereinigung der Umstände, die die Erfolge Griechenlands möglich machten: schöne Rasse unter glücklichem Himmel, physische Erziehung, Gelegenheit zum Studium, Achtung und Antriebe der Kunst, Gunst religiös-politisch-gesellschaftlicher Zustände, Schwung des Geistes durch Freiheit und materielle Förderung durch Wohlstand, nun, so werden wir uns glücklich nennen, daß uns wenigstens Trümmer dessen geblieben sind, was nur durch solche Fügung einst in Erscheinung treten konnte, daß wir durch Vertiefung in diese Trümmer wenig-

stens auf einige Umrisse jenes Ganzen, auf die Ahnung jener Schönheitswelt kommen können, die wir doch als uns so innig zu eigen gehörig empfinden.

Historischer Theil

In dem zweiten, „im engeren Verstand" historischen Theil soll die Kunst „nach den äußeren Umständen der Zeit unter den Griechen" zur Sprache kommen. Nach dem Sprachgebrauch würde also erst hier die Geschichte der griechischen Kunst beginnen. Diese Theilung des Stoffs war schon 1757 beschlossen, das Manuskript dieses Theiles wurde aber erst hergestellt, als der erste schon nach Dresden abgeschickt war.

Diese Trennung eines systematischen und historischen Theiles war eine Originalidee Winckelmanns, und eine seiner glücklichsten. Sie war ohne Zweifel in der Natur des Gegenstandes begründet. Sie ist auch von den Fortsetzern der von ihm geschaffenen, in der Folge erstaunlich erweiterten Disciplin, seit Böttiger Archäologie genannt, beibehalten worden. In Otfried Müllers Handbuch geht jedoch 'die Geschichte der Kunst im Alterthum' der 'systematischen Behandlung der antiken Kunst' vorher. Diese Umkehr der Folge bei Änderung des Namens ist beachtenswerth und eigentlich auffallend. Der Begründer nannte seine Archäologie Geschichte, obwohl ihr Kern ein Lehrgebäude war, und die historische Erzählung dessen minderwerthiger Anhang. Seine Nachfolger haben den Namen einer systematischen Disciplin vorgezogen, obwohl der Schwerpunkt der Forschung auf die Geschichte übergegangen ist.*) Das grundlegende Buch Heinrich Brunns nennt sich eine Geschichte der griechischen Künstler, die Winckelmann warnte von seiner Geschichte zu erwarten, aber die lebendigen Vorstellungen von den Meistern und Perioden, die er vermißte, waren inzwischen gewonnen worden.

Winckelmann hatte hier zum ersten Male versucht, die griechisch-römische Geschichte zu durchmessen, um die Kunstnachrichten der Autoren in sie einzuordnen und den Ursachen des Steigens und Sinkens der Kunst, soweit sie außerhalb der Kunst liegen, auf die Spur zu kommen. Den Hintergrund und Boden, die von ganz anderen Geistern und oft stürmisch bewegte Umgebung wollte er schildern, in der die stillen, einer höheren Welt angehörigen Gebilde der Kunst sich erhoben. Nach einer kurzen Signalisirung des geschichtlichen Moments werden die Namen der Künstler und die Perioden der Kunstgeschichte, nach Plinius, nebst den datirbaren Denkmälern angeschlossen und auf den wahrscheinlichen Zusammenhang wird hingewiesen.

---

*) Das Wort Kunstgeschichte erweckt die Vorstellung des Leichtwißbaren und des gegenständlichen Reizes. Die Archäologie, von Alters her im Rufe, „vorzugsweise nach dem zu forschen, was weder wißbar, noch wissenswerth ist" (Mommsen, Römische Geschichte I 82) giebt zu der Besorgniß eines loss of caste keinen Grund.

Es ließe sich wohl denken, daß er mit dieser Zusammenstellung des historischen Gerippes seine Arbeit begonnen habe. Bald aber nahmen jene principiellen Erörterungen, die zuerst vielleicht mit der Erzählung verknüpft werden sollten, einen größeren Umfang und Zusammenhang an und sprengten jenen Rahmen. Was er von Aufschlüssen über alte Kunst zu geben hatte, konnte in jenem Bericht nicht wohl untergebracht werden, so viele Beobachtungen, die er an dem römischen Denkmälervorrathe gemacht, waren zur Mittheilung in Zeitabschnitten nicht geeignet. Und gerade diese Beobachtungen hatten den Vorzug der Neuheit und Originalität, während in jenem historischen Gemälde doch nur eine verbesserte Auflage des bekannten aufgetischt werden konnte. Sie wurden zum System, und dieses System sog alles auf, was von Ideengehalt in dem Buche gebracht werden sollte, sogar von der historischen Folge, der Periodisirung, den Kern.

So wurde also der zweite Theil zu einem blosen Residuum dieses Absorptionsprocesses. Ein etwas mageres Residuum, denn jener geschichtliche Rahmen war etwas aus zweiter Hand, er war A. G. Baumgartens Allgemeiner Welthistorie entnommen (so reicht doch ein Wurzelast des Buches nach Halle zurück!) Die Künstlerdaten waren zum Theil ungenau und die Beziehung zu den politischen Ereignissen vage Vermuthung. Man vermißt die lebendige Anschauung des Moments und das, woran man den Geschichtsschreiber erkennt, die Intuition des großen Zusammenhangs. Dieser erste Versuch ist auch sofort kritisch angefochten worden und nun längst veraltet. Es ist eben ein Anhang, in dem der Schriftsteller unterbringt, was den Zusammenhang seiner Darstellung belasten würde, das er aber, da es zur Sache gehört, nicht aufgeben mag.

Wenn im ersten Theile das Wesentliche der Kunst zu seinem Rechte gekommen war, was blieb nun für den zweiten, die Geschichte im engeren Verstand? Nach dem Wesentlichen, das Unwesentliche, der Zufall. Ohne Zweifel spielt der Zufall in der Geschichte seine Rolle, eine erheblichere als philosophischen Köpfen bequem ist. Der Zufall ist ja die Voraussetzung der geschichtlichen Forschung. Denn die in der Geschichte wirkenden, sehr verschiedenartigen Ursachen, besonders die Menschen, sind dem Zufall unterworfen. Wenn eine hinter diesen mannigfaltigen Ursachen, die der Geschichtsschreiber zu ermitteln hat, stehende Kraft hypothetischer Art, mag man sie Evolution oder Volksseele oder Vorsehung nennen, das Geschehen bestimmt, nun so hat die Feststellung jener zufälligen Ursächlichkeiten nur secundären Werth, fast den einer Curiosität. Gesetzt, der Zufall ließe eine Ursache ausfallen, Cäsar würde ermordet, so braucht die Evolution, oder der Volksgenius, mit Allmacht ausgerüstet wie er ist, nur die Steine im Brett etwas anders zu rücken, und alles geschieht ungefähr so, als wenn Cäsar am Leben geblieben wäre. Ereignisse und Personen sind nur die Executoren, die Verleger gleich-

sam, für die Ideen, die der philosophirende Historiker auch ohne so viel Mühe, ja klarer und runder als der im Staub der Wirklichkeit wühlende Forscher, aus der zufälligen Hülle herausschält, wobei es ihm, der ja sogar die Geschichte manchmal zu berichtigen hat, auf eine Hand voll nicht ankommt.

Winckelmann, der neuerdings wohl als der geniale Schöpfer der culturgeschichtlichen und evolutionistischen Auffassung der Geschichte gefeiert worden ist, hatte in der That eine etwas geringe Ansicht vom Werth der Geschichte. Die Gesinnung, die sein großes Werk beherrscht, ist eher eine antihistorische. Vermuthlich stammte dies Vorurtheil aus der ihm einst aufgezwungenen Beschäftigung mit der deutschen Reichshistorie. Sie erschien ihm mehr und mehr als unfruchtbare Gelehrsamkeit. Die wahre Geschichte, hatte er von Montesquieu gelernt, ruht auf zwei Säulen: Geist der Gesetze: das ist sein Wesentliches der Kunst; den „Ursachen von Wachsthum und Verfall" entspricht dieser zweite Theil. Der Geist seines Werkes war die Lehre vom Schönen, das Eines ist und unveränderlich, in ihm laufen alle Radien der Natur und Kunst zusammen. Es ist so unveränderlich wie die Axiome der Mathematik. Auch die Stilformen sind nicht berechtigte Varianten oder Erscheinungsformen, sondern stufenweise Selbstverwirklichung jenes Einen Begriffes. Die Geschichte aber beherrscht der Begriff des Werdens. „Insofern ist auch in der Kunst wie in allen Wirkungen der Natur kein fester Punkt zu denken".

Ihm aber kam es im Grunde auf etwas ganz anderes an als die Schilderung dieses ewigen Wechsels, dieses Stromes der Gestalten, welche die Welle „hebt und verschlingt", diese bunte Gallerie der Geschichte mit ihren ethnographisch-zeitlichen Merkwürdigkeiten. Wie wir da wo wir Wahrheit suchen, nicht wissen wollen, was alles einst von Menschen behauptet worden ist und behauptet wird, sondern was i s t, wobei das Wann und Wie uns gleichgiltig ist: so wollte er auch in der Kunst nicht blos feststellen, wie jene Nation gebaut, und dieses Jahrhundert gemalt habe. Das Schöne ist wie das Wahre zeitlos. Ein Bedürfniß seiner Menschheit, ein Bedürfniß des Vollkommnen war es, das ihn zum Schönen zog; er fand sich sympathisch berührt durch des athenischen Weisen hohe Worte vom Ewigschönen und dessen Abglanz in der Erscheinung; dieses Verlangen nach dem höchsten, beseligenden, Einen, dieses ahnungsvolle Verlangen war es, was er in der Kunst der Griechen als erfüllt begrüßte.

So blieb für die Historie „im engeren Sinn" nur das caput mortuum der lebendigen Erkenntniß, die litterarische durch keine Denkmäler zu belebende Überlieferung; und dann die äußere Pragmatik, die außerhalb der Kunst liegenden Ursachen. Nach den immanenten in der Natur der Zeichenkunst begründeten, die transcendenten, das Milieu, die Gunst der Umstände, deren die abhängige endliche Erscheinung der Kunst bedarf.

„Die Wissenschaften, ja die Weisheit selbst, hängen von der Zeit und ihren Veränderungen ab, noch mehr aber die Kunst, welche durch den Überfluß und vielmehr durch Eitelkeit genährt und unterhalten wird". Sie bedarf des Friedens, weil sie „ohne eine besondere glückliche Anscheinung niemals emporkommen kann". Sie ist gegen Krieg, Revolution und dergleichen sehr empfindlich. Noch wichtiger aber als alles dies ist die Freiheit. Die Geschichte besteht für ihn wesentlich in Oscillationen von Tyrannis und Demokratie, durch die die Kunst in Mitleidenschaft versetzt wird.

Alles was dem geschichtlichen Verlauf eine genetische Bedeutung geben könnte, die Vorstellung eines universalhistorischen Processes, in dem die Völker sich ablösend einträten, wird an der Schwelle abgewiesen, so wenig hält er von einer internationalen Genealogie der Kunstformen und Typen.

Die Anfänge der Kunst fallen außerhalb der Kunstgeschichte: denn ihre ersten Versuche sind noch kein Stil.*) „Unter Ägyptern, Hetruriern und Griechen wird beim Ursprung der Kunst kein Unterschied gewesen sein"; kein Volk hat mehr Anspruch auf Originalität als ein anderes; sie scheint unter allen auf gleiche Weise entsprungen zu sein. Die vom Ursprung eines Gebrauches oder einer Kunst und deren Mittheilung von einem Volk das andere reden, irren insgemein darin, daß sie aus einzelnen ähnlichen Stücken schließen. Auch bei gleichzeitig auftretenden Erscheinungen braucht man keine Einwirkung anzunehmen. Zu Perikles Zeit hörten wir, wurde die ganze Natur der Menschenkinder in allen Ländern rege, und die großen Erfindungen thaten sich mit einem Male hervor.

Freilich in jenem todten gelehrten Residuum steckt doch eigentlich die Geschichte. Wie kann man das „Wesentliche der Kunst" von ihren Zufälligkeiten trennen? Denn die Geschichte der Künstler war die des Genius, der schaffenden Potenz in der Kunst, und die großen Unternehmungen der Staaten und Fürsten, wo ihre Ideen aus den Bewegungen des socialen Ganzen hervorspringen und ihr die Inspirationen ertheilen, diese zufällige Geschichte mit ihren persönlichen Kräften und geschichtlichen Aufregungen ist sogar das einzig Wirkliche, aus dem jene Ideale nur durch die überschauende Betrachtung denkender Geschichtschreiber und Philosophen späterer Zeiten hervorgezogen werden.

179 Die Kunst der Ägypter

Wenn auch die Kunst der Griechen Winckelmanns „vornehmste Absicht" war, eine Kunstgeschichte des Alterthums konnte sich ausführliche Stücke von

*) „Überall ist im Anfang das Rohe, Ungeformte, Leere und Häßliche, und in allen Dingen kommen nur die höheren Stufen in Betracht. . . . Der Weg zu den Anfängen führt überall zu der Barbarei." Fr. Nietzsche (Zukunft 1894. 3. Nov.)

Ägyptern, Phöniciern, Persern, Hetruriern u. a. nicht erlassen. Wunderlicher Weise werden diese Studien im systematischen Theile untergebracht, augenscheinlich weil bei den wichtigsten, Ägyptern und Etruskern, für ihn die Beschreibung ihres Stils das Hauptinteresse war und mit der Periodisirung der griechischen Kunst sich berührte, ja zum Theil zusammenfiel. Freilich hatte er von diesen Völkern nicht viel zu erzählen: der Orient war noch ein unentdecktes Land; von den Ägyptern (wo er noch am besten versehen war), lagen ihm nur wenige, schon in alten Zeiten nach Rom verschlagene Arbeiten vor; das Bild hetrurischer Kunst war verwirrt durch das alterthümlich-griechische; von Persien wußte er nur aus Reisebeschreibungen; von manchen andern Kunstvölkern, von den Assyrern, näheren Vorläufern der Hellenen als die Ägypter, von der der Kunst Attikas verwandten lykischen (von Indien zu 180
schweigen), hatte man noch keine Ahnung. Es giebt eben Werke, die eine Periode der Forschung für den Gebrauch der, anderen Fragen sich zuwendenden Mit- oder Nachwelt abschließen; und andere die, ein Aufruf an die Zukunft, mehr Probleme stellen und unerforschte Strecken abgrenzen, als Entdeckungen mittheilen.

So schrieb Winckelmann von der Kunst der Ägypter, als man von ihrer Baukunst und Malerei noch kaum eine Ahnung hatte, vierzig Jahre vor der Offenbarung jener Wunderwelt durch die französische Expedition. Doch konnte man sich in Rom (und in Rom allein) seit einigen Jahren wenigstens vom Stil ihrer Plastik ein ziemlich deutliches Bild verschaffen, ja selbst von den Wandlungen, die er erlebt. Im Jahre 1748 hatte Benedict XIV. auf Veranlassung eines reichen Fundes in dem sogenannten Canopus der tiburtinischen Villa Hadrians einen ägyptischen Saal im Erdgeschoß des Capitolmuseums gegründet und ebenfalls Canopus getauft. Es war das Zimmer am östlichen Ende des Atrio, das neuerdings nach den daselbst aufgestellten Antiken „Zimmer der unbekannten Büsten“ genannt wird.

Schon vor dieser Entdeckung neuägyptischer Arbeiten Hadrianscher Zeit rühmte sich das Capitol einiger weit kostbareren, altägyptischen Werke, die nach Ficoronis Notiz im Jahre 1714 in der Vigna der Verospi in den alten salustischen Gärten gefunden und gleich von Clemens XI. angekauft worden waren. Zwei davon, Tuaa, die Mutter Rhamses II. von schwarzem, und eine ptolemäische Isis von rothem Granit, standen gleich am Eingang aus der Vorhalle des Museums in den Cortile; zwei andere, Ptolemäus Phila- 181
delphos und Arsinoe hatte der Papst im Hof des Conservatorenpalasts, zu den Seiten der Roma, neben den gefangenen nordischen Königen, in sinniger Gruppirung aufrichten lassen. Das Capitol vereinigte also damals (und bis zur Gründung des Gregorianums im Vatican im Jahre 1838, wo es seines Canopus beraubt wurde) beide Phasen ägyptischer Sculptur in lehrreichen Exemplaren.

Auch sonst sah man in Rom Arbeiten dieses Volkes, z. B. im Palast Barberini, aus dem der Thoth Trismegistos nach München kam; das Museum Rolandi Magnini wird oft citirt. Der Cardinal Albani wollte ebenfalls seinen Canopus haben. Dies war der Raum, in den man aus dem Mittelbogen des Semicircolo tritt, die Halle mit den zwei schmalen Flügeln vor der Gallerie des Kaffeehauses. Ein Theil ihres Inventars wanderte bei dem französischen Aderlaß nach Paris und später nach München, darunter der colossale Antinous von rosso, Horus, mehrere Sphinxe und Priester. Aber die beiden werthvollsten, altägyptischen Werke — die schwarze Granitstatue der Göttin Pacht aus Sesostris' Zeit und König Amasis waren noch vor kurzem in der Villa zu sehen.

Wenn er die Kunst Altägyptens einer weiten Ebene verglich, so waren der Canopus des Capitols und der Villa Albani keine Pyramiden, von denen man dieses Gefilde hätte übersehen können. Räthselhaft, losgerissen standen diese dunkelfarbigen Werke da, wie die Obelisken römischer Plätze mit ihren Hieroglyphen, neben dem in mehr als einem Sinne blendenden Licht griechischer Marmore. Wenige hatten eine Ahnung von jener unersättlichen Bilderlust, die die Denkmäler mit der Chronik ihres ganzen Lebens bedeckte; von der feierlichen Wirkung jener Colossalfiguren, die vom Steinrhythmus der Felsenbauten beherrscht schienen, bis zum Verschwinden jeder eigenen Regung; — von dem geheimnißvollen Einklang mit der Natur des Landes, die diese Obelisken, Säulen, Sphinxe und Pyramiden nicht weniger wie die Palmen, die Lotosblumen, den Nil und die Wüste geschaffen zu haben schien.

Die Schlüsse Winckelmanns aus diesen Zeugen liefen darauf hinaus, daß ihr Stil eine gesetzliche Befestigung, ja Erstarrung der ersten Phase des alten Stils und seiner geradlinigen Manier gewesen sei. Er hielt ihr System für so streng, daß man jeden einzelnen abgebrochenen Theil einer Statue unterscheiden und sagen könne, ob er altägyptisch oder griechisch-ägyptisch sei. „Ein Bildhauer zeigte mir einen Schenkel nebst dem Knie einer knieenden Figur von grünlichem Basalt als eine ägyptische Arbeit; ich bewies ihm aber aus den ausgedrückten Knochen und Knorpeln des Knies, daß es ohngeachtet des ägyptischen Steins eine griechische Arbeit sei."

Die Ursachen dieses Stillstandes, dieser Selbstverbannung in den äußeren Vorhof des Tempels der Kunst, hat der Geschichtschreiber mit Fleiß zusammengesucht. In erster Linie steht das streng conservative Wesen ihrer Cultur überhaupt. „Ihre Gesetze schränkten den Geist auf die blose Nachfolge der Vorfahren ein und untersagten ihnen alle Neuerungen; sie bestanden auf strenger Befolgung der uralten Cultusanordnungen. . . Der Abscheu gegen alle fremden, sonderlich griechischen Gebräuche mußte ihre Künstler sehr gleichgiltig gegen die Kunst unter andern Völkern machen; dieses hemmte den Lauf der Wissen-

schaft sowohl als der Kunst". Ein so vornehmes Stück der Kunst wie die Anatomie fehlte ihnen ganz: die Ehrfurcht vor den Verstorbenen verbot ihr Studium.

Auch die Kaste drückte die Künstler herab. „Ihre Künstler waren den Handwerkern gleich und zu dem niedrigsten Stande gerechnet. . . Es wählte 182
sich Niemand die Kunst aus eingepflanzter Neigung und aus besonderem Antriebe, sondern der Sohn folgte . . . der Lebensart seines Vaters, und einer setzte den Fuß in die Spur des anderen, so daß niemand scheint einen Fußtapfen gelassen zu haben, welcher dessen eigener heißen konnte. Folglich kann es keine verschiedenen Schulen der Kunst in Ägypten gegeben haben. In solcher Verfassung konnten die Künstler weder Erziehung noch Umstände haben, die fähig waren, ihren Geist zu erheben, sich in das Hohe der Kunst zu wagen: es waren auch weder Vorzüge, noch Ehre für dieselben zu hoffen, wenn sie was außerordentliches hervorgebracht hatten. Den Meistern der ägyptischen Statuen kommt daher das Wort Bildhauer in seiner eigentlichen ersten Bedeutung zu."

Aber die Hemmungsursachen waren nicht blos gesellschaftlicher Art. „Die Bildung ihrer Körper hatte nicht diejenigen Vorzüge, die den Künstler durch Ideen hoher Schönheit reizen konnte". Er nennt sie „eine Art sinesischer Gestaltung". Züge dieses Typus seien: platte und schräg gezogene Augen, platte Augenknochen, stark angedeutete und erhobene Backenknochen, kleinliches Kinn und dadurch unvollkommenes Oval, der Schnitt des Mundes und der Schluß der Lippen aufwärts gezogen, die Ohren höherstehend als die Nase, die Hände wie an Menschen, die nicht übelgebildete Hände verdorben oder vernachlässigt haben, platte Füße; — ein Bild das, durch parteiische Zusammenstellung mit dem griechischen Ideal gewonnen, ihrem schlanken, männlichen Typus schwerlich gerecht wird.

Auch sonst soll im Nilthal keine günstige Luft geherrscht haben. Die Ägypter seien ein Volk gewesen, „welches zur Lust und Freude nicht erschaffen schien". Eine falsch gelesene Zeile Strabos verleitet ihn zu der Behauptung (bei der ihm doch sogleich bange wurde), daß die Musik in Ägypten nicht geübt worden sei! Sie hätten also „durch heftige Mittel die Einbildungskraft zu erhitzen und den Geist zu ermuntern gesucht" (wie Hume die Verirrungen der Puritaner nicht übel aus der Verbannung des äußeren Cultusgepränges ableitete). „Ihr Denken ging das Natürliche vorbei und beschäftigte sich mit dem Geheimnißvollen. Ihre Melancholie brachte die ersten Eremiten hervor".

Endlich „konnten sie gar nicht ohne König leben"! Da nun ein unumschränkter Herr auch die Ehre der Statuen mit Niemandem in seinem Volke theilt, so blieb die Kunst zumeist auf die Religion beschränkt: „ihr Geist war durch Aberglauben an angenommene Gestalten gebunden, ihre Begriffe eingeschränkt".

Winckelmann hat hier zuerst den Begriff des Orientalischen umschrieben: die starre Unbeweglichkeit und Unfreiheit der Satzung; der Despotismus und die fast ausschließlich religiöse Bestimmung der Kunst; Neigung zu Symbolik und Räthsel; Befangenbleiben der Kunst im Bann des Handwerkes.

183 Nur in der Technik waren sie sehr weit: „alle Figuren sind mit unendlichem Fleiße geendigt, geglättet und geschliffen, und es ist keine einzige mit dem blosen Eisen völlig geendigt, weil auf diesem Wege dem Granit und Basalt keine glatte Fläche zu geben war". Er bemerkte an zwei Obelisken, dem Barberinischen und dem der Sonne, die damals noch am Boden lagen, daß die Figuren an der Spitze wie für das Sehen aus der Nähe ausgeführt seien. —

Eine innere Bewegung vermochte er in den ihm vorliegenden Resten nicht zu entdecken: die Wandlungen, die er wahrnahm, waren dem Ägyptischen durch den Hellenismus aufgedrängt worden. Die erste Zeit habe gedauert bis auf die Eroberung des Kambyses, die zweite, solange Eingeborene unter persisch-griechischen Regenten arbeiteten; — hierher setzt er, wegen ihrer gräcisirenden Form, die beiden Isisstatuen von schwarzem Basalt im capitolinischen Museum. Wogegen die Nachahmungen ägyptischer Werke — die genauen und die griechisches mit ägyptischem vermischenden — vermuthlich sämtlich unter Hadrian gemacht seien. „Das Ganze hat eine ägyptische Gestalt, aber die Theile haben nicht ägyptische Form; die Brust ist nicht platt, sondern mächtig und heldenmäßig erhaben"; er zählt diejenigen Muskeln und Knochen auf, die, gegen die alte Satzung, im einzelnen angegeben seien. Der Antinous aus Marmor im Capitol, die beiden Statuen von röthlichem Granit vor dem Palast des Bischofs von Tivoli, das Relief eines Opferzuges im Hof Mattei, — Werke, die bis dahin für altägyptische gegolten, hat Winckelmann dieser kaiserlichen neu-ägyptischen Kunst zugewiesen.

Auf diese drei Wandlungen geht der Vergleich ihrer Kunst mit dem Nilthal „einer großen verödeten Ebene, die man aber von zwei oder drei hohen Thürmen übersehen könne"; während die griechische gleich ihrem gebirgigen Lande nicht zu übersehen sei.

Winckelmann bemerkte übrigens, daß jene Unbeweglichkeit nicht so sehr dem Ungeschick ihrer Künstler zuzuschreiben sei, als einer für Statuen geltenden Regel. An Obelisken nämlich und auf anderen Werken sehe man, daß sie ihren Figuren auch Handlung geben konnten. Und die Malereien (die Winckelmann ebensowenig wie ihre reliefs en creux erwähnt) haben diese Beobachtung bestätigt: überraschend ist ihr Blick für rasche Bewegungen. Er fand, daß die Bildung der Ägypter auf die Großheit gehe, glaubt aber, daß ihnen die Grazie und das Malerische gefehlt habe. Endlich ist ihm ihre Meisterschaft in Thierfiguren nicht entgangen; in diesen hätten sie mehr

Freiheit gehabt, sich zu zeigen. Diese Meisterschaft beruht auf ihrem Sinn für das Gesetzmäßige, Constante in Auffassung des Typischen jeder Art, des Ethnologischen und des Animalischen, während sie sich spröde zeigten gegenüber dem Individuellen, Seelischen. Ihre Skarabäen sind nicht weniger stil- 184
kräftig modellirt wie jene Löwen der Capitolstreppe, der Fontana Felice und der Villa Borghese. Diese nennt Winckelmann „mit vielem Verständniß, mit einer zierlichen Mannigfaltigkeit sanft ablenkender Umrisse und flüssig unterbrochener Theile gearbeitet. Die großen Umdreher, die an den menschlichen Figuren unbestimmt übergangen sind, erscheinen an den Thieren, nebst der Röhre der Schenkel und anderen Gebeinen, mit nachdrücklicher Zierlichkeit ausgeführt". —

Solche der Ahnung einer einst vorhandenen lebendigen ägyptischen Kunst zusteuernden Bemerkungen hatte noch bestimmter Caylus ausgesprochen, der hier wahrscheinlich Winckelmanns Gewährsmann war. Sie sind ein Jahrhundert später überraschend genug bestätigt worden. In großen und kleinen Statuen des Alten Reiches (vor 2500) sind Bildwerke zu Tage gekommen, die völlig frei von hieratischer Schablone, die ältesten Ägypter der documentirten Geschichte als Meister naturalistisch freier Bildnißkunst und der Darstellung bewegten alltäglichen Lebens enthüllten. Und diese Profankunst bestand neben der schon ausgebildeten Tempelkunst. Das von den Arabern bei der Entdeckung als Dorfschulz (Schech el beled) bezeichnete Holzbild, die Statuetten des Schreibers und ähnliches haben seitdem ihre Runde durch die Welt gemacht. Jedes Kind kennt sie; und so war es den Ägyptern, bisher Ur- und Schreckbildern priesterlicher Erstarrung, beschieden von den fin de siècle Realisten als Verwandte begrüßt zu werden. Ein Zeugniß daß, wie die menschliche Natur, so auch die Kunst, wo nicht immer, doch vor fünftausend Jahren, dieselbe gewesen ist. So finden wir in den ältesten Dichtungen der Araber, der Hamasa, menschliche Empfindungen und Zustände mit einer Schlichtheit und Wahrheit ausgedrückt, die der heutige Mensch sich ohne nöthige Entfernung des Staubes und Moders der Vergangenheit einfach aneignen kann.

Und dies war eigentlich gar nicht anders zu erwarten. Wie auch eine Mumie doch irgend einmal ein bewegliches athmendes Wesen gewesen sein mußte, so wird auch das satzungsmäßig Erstarrte einst lebendig gewesen sein. Ein solcher Schatz von Kenntnissen körperlicher Erscheinung, wie es auch in jenen, nach dem die Jahrtausende beherrschende Kanon, handwerksmäßig hergestellten Statuen von Ahnen und Heroen zu erkennen ist, läßt sich ohne vorhergegangene lange Zeit freien bildnerischen Betriebs nicht verstehen. Dieselbe Erfahrung war schon am Byzantinismus gemacht worden. Man kommt eben nicht verknöchert auf die Welt. Winckelmann ahnte es, wenn er die Kunst der Ägypter einem wohlerzogenen Baume verglich, dessen Wachs-

thum durch die Würmer oder anderer Zufälle gehemmt und unterbrochen worden sei und sodann erstarrte.

So kann man doch seine Ansicht von der Unveränderlichkeit ägyptischer Kunst nicht als schlecht beobachtet, als „Aberglaube" bezeichnen. Noch heutige Kenner rühmen seine Schilderung als Beispiel, „wie einem großen Manne vergönnt sei, aus verhältnißmäßig unbedeutendem Material Schlüsse zu ziehen, die die Nachwelt zu ergänzen und zu modificiren, nicht aber umzustoßen vermag".*)

185 Von der Kunst unter den Phöniciern und Persern wußte der Geschichtschreiber „außer historischen Nachrichten und einigen allgemeinen Anzeigen nichts bestimmtes zu sagen", auch hegt er „wenig Hoffnung zu Entdeckungen großer und beträchtlicher Werke der Bildhauerei, aus denen mehr Licht und Kenntniß zu schöpfen wäre".

Er gedenkt der reizenden Küsten, die die Phönicier bewohnten, des immer gleichen Himmels von Karthago, der Schönheit der Sophonisbe, Hasdrubals Tochter, des Namens jenes Volkes in Kriegs- und Friedensgeschäften, ihrer Astronomie und Rechenkunst, vor allem ihrer Erfindungen. Sie bauten Salomos Tempel und Königshaus. Ihr Handel führte die Arbeiten, sonderlich in Metall, ihrer Künstler durch alle Welt, es waren solche Arbeiten, „die allenthalben gefallen können". Aber die Karthagischen Münzen, das einzige was Winckelmann von Werken phönicischer Hand vorlag, die zehn Münzen von Valencia im florentinischen Museum und die sicilischen mit punischer Schrift — nach denen die Karthager „Zierlichkeit und Einheit der Arbeit" gesucht haben sollen — sind Werke griechischer Stempelschneider.

Von den Juden glaubt er, mit Berufung auf Scaligers Bemerkung, daß sich keine Juden mit gepletschter Nase finden, „daß ihre Bildung, wie die der Phönicier, zu schönen Ideen geschickt gewesen sei". Aber die Bildhauerei war ihnen untersagt, wenigstens die Bildung der Gottheit in menschlicher Gestalt. Wenn man indes von tausend Künstlern in eingelegter Arbeit liest, die Nebucadnezar weggeschleppt, so muß man annehmen, daß sie trotz des gemeinen schlechten Begriffes der Kunst, in Zeichnung und künstlicher Arbeit zu einem gewissen hohen Grade gestiegen seien".

So waren auch die Perser wohlgestaltete Menschen, nach Zeugnissen und Denkmälern von regelmäßiger, den Abendländern ähnlicher Bildung. Die Parther sahen bei Personen, die über andere gesetzt waren, auf Schönheit in der Person. Ihr Vorurtheil gegen die Darstellung des Nackten sowie gegen die Abbildung der Götter in Menschengestalt schloß aber die höchsten Vorwürfe der Kunst aus. Die Mithrasbilder sind aus der Kaiser Zeiten.

---

*) Alfred Wiedemann, Winckelmanns Urtheil über die ägyptische Kunst. Bonn 1884.

Aber ihre phantastischen Flügelwesen oder Arimaspen beweisen, daß das Dichten und Bilder der Einbildung hervorbringen der Kunst auch unter einem Volke eigen war, wo die Einbildung nicht viel Nahrung gehabt hat.

Die Kunst der Hetrurier

Die etruskische Frage war der verworrenste Punkt der alten Kunst. In Winckelmanns Schriften finden wir erst die Anfänge der Aufhellung dieses Dunkels. Hier war eine altitalische Cultur, die der Localpatriotismus neuerdings zu einer an Alter und Bedeutung der hellenischen weit überlegenen Urcultur und Urkunst aufgebauscht hatte. In den Denkmälern, die der Boden des alten Etruriens geliefert, drängte sich ein sehr bestimmter Charakter und Stil auf, den man sogar noch bei den modernen Toskanern wiederzuerkennen glaubte; und viele dieser Denkmäler waren wirklich mit etruskischer Schrift bezeichnet. Auf der anderen Seite konnte das Auge Winckelmanns hier die griechischen Züge nicht verkennen, und die Hirngespinste der Etruskologen haben ihm zu immer entschiedenerem Widerspruche in dieser Richtung gereizt. Die untergeordnete, mehr auf die Technik der Luxusgewerbe zugeschnittene Art ihres Kunstbetriebes war ihm nicht entgangen; hatte doch schon Stosch bemerkt, daß die hellenische Form unter italischen Händen verwildere (imbastardito hatte er ihren Stil genannt). Auf das eigenthümliche Altetruskische ist Winckelmann nicht aufmerksam geworden, obwohl er z. B. die Geschicklichkeit in Erz zu graben, in den Opferschalen (paterae) d. h. den Metallspiegeln bemerkt hat. Das Talent der Etrusker für die graphische Kunst hatte er ja in einem den besten griechischen fast ebenbürtigem Werke wie die Ficoronische Cista in Rom selbst vor Augen. In Florenz hatte ihm der Stoschische Katalog keine Zeit gelassen, die in der letzten Zeit gesammelten Thesauren von Florenz, Cortona, Volterra zu studiren. Gemmen und Münzen hat er begonnen, für den kunsthistorischen Apparat brauchbar zu machen, bei den Spiegeln und Vasen, Terracotten und Geräthen mochte er wohl das Gefühl haben, daß ihm die Zeit für fruchtbare Durchforschung versagen werde. Die orientalischen Einflüsse und Einfuhren, die Metallgefäße und ihre Nachahmungen fehlen in dem Bilde.

Obwohl er unter den die Kunst begünstigenden Ursachen den großen Handel zu Wasser und zu Lande anführt, so konnte doch jene Zeit noch keine Ahnung haben von der Rolle, die er bei den halbtausendjährigen Beziehungen zu dem Kunstgewerbe Griechenlands und seiner Inseln gespielt hat.

Er hat den griechischen Ursprung der Vasen mit wachsender Bestimmtheit vermuthet; aber die durch eben diese (archaischen) Vasen veranlaßte etruskische Attribution archaisch-griechischer oder archaistischer Marmorsculpturen hat er noch, wenn auch zweifelnd, seiner Periodenlehre zu Grunde

gelegt. Er übersah, daß der Marmor von Luna damals noch nicht bekannt war.

Er glaubt, daß beide Völker beständig in einer gewissen Gemeinschaft gestanden, daß die hetrurische Kunst durch die griechische, wo nicht gepflanzt, doch befördert worden sei; daß die Wandlung ihres alten Stils mit dem des griechischen zu gleicher Zeit eingetreten. Aber man könne nicht allezeit wagen, das Hetrurische von dem ältesten Griechisch zu unterscheiden.

In der ersten Ausgabe des Werkes fängt die Vermischung des Altgriechischen und des Hieratischen mit dem Hetrurischen erst an sich zu entwirren; spätere Änderungen zeigen, daß seine Zweifel am altitalischen Ursprunge der Vasen im Zunehmen begriffen waren.

Da die Freiheitsliebe des von Wahlkönigen regierten Volkes, ihr ausgedehnter Handel und ihre Bilderlust — man denke an die dreitausend Statuen aus Volsena — lauter vortheilhafte Momente waren, warum haben sie die Griechen nicht erreicht?

187 Die Ursache lag in der Gemüthsart der Hetrurier, ihrem melancholischen Temperament (vgl. II, S. 236) und den aus ihm hervorgegangenen Gebräuchen.

Die meisten Götterbilder hatten sie, vermuthlich infolge von Einerleiheit des Ursprunges, mit den Griechen gemein. Auch alle Helden seien samt ihren Namen den Griechen entlehnt; diese Bevorzugung fremder vor den eigenen Heroen erklärt er aus der Einführung des griechischen Epos und vergleicht die Verbreitung der südfranzösischen Litteratur im Mittelalter, „als in der Provenza in Frankreich die ersten Romane, oder Helden- und Liebesgedichte in der mittleren Zeit gemacht wurden, aus welchen andere Völker, auch selbst die Italiener, die ihrigen zogen".

Als aber die ersten Versuche der Hellenen infolge der beständigen Empörungen untergegangen waren, zur Zeit der dorischen Wanderung, blühten die Künste in Italien: unzählige ihrer Werke zeigen offenbar, daß sie gearbeitet worden, ehe die Griechen selbst etwas förmliches aufweisen konnten.

Drei Stile ihrer Zeichnung unterscheidet er: die beiden ersten Formen gehören zum archaischen Stil; die dritte, die er auf großgriechischen Einfluß zurückführt, dürfte dem schönen Stil der attischen Schule entsprechen, der hier unvermittelt dem archaischen folgt.

Die Eigenschaften des älteren Stils sind die geraden Linien der Zeichnung, die steife Stellung und gezwungene Handlung ihrer Figuren; der unvollkommene, dem altgriechischen ähnliche Begriff der Schönheit des Gesichtes. „Die Form der Köpfe ist ein länglich gezogenes Oval, welches durch ein spitziges Kinn kleinlich erscheint; die Augen sind platt geschnitten und schräg aufwärts gezogen und liegen mit den Augenknochen gleich, und der Mund zieht sich in dessen Winkeln ebenfalls aufwärts." Gesichtsform und Gewandung verrathen eine angenommene Bildung oder Manier.

Aber als Hauptbeispiele dieses ersten Stils führt er griechische Werke 188
an: das älteste Basrelief in Rom, von grobkörnigem griechischem Marmor, die Erziehung des Bacchus durch Leucothea in Villa Albani, und die Erzstatue eines vermeinten Genius im Palast Borghese.

Der zweite Stil, hervorgegangen aus einer Rückkehr zur Nachahmung der Natur, wurde durch die Bemühung bedeutend und gelehrt zu erscheinen, hart und übertrieben. Sie überschritten die Grenze der Wahrheit und verfielen wiederum in Manier. Es ist dies der Stil der bis dahin und auch in der Folge für den charakteristisch etruskischen galt (S. II, S. 251). Er vergleicht ihn mit einem reißenden Gewässer, das ungestüm zwischen Klippen über Steine hinschießt. Denn Stellung, Handlung, Ausdruck und Bewegung ist gewaltsam: um den gesuchten starken Ausdruck zu erhalten, setzte man die Figuren in Stände und Handlungen, worin sich jenes am sichtbarsten äußern konnte; man wählte das Gewaltsame, anstatt der Ruhe und Stille, und die Empfindung wurde gleichsam aufgeblasen, und bis an ihre äußersten Grenzen getrieben". Aber fast seine sämtlichen Statuen und Reliefs auch dieses Stils (darunter der capitolinische Apollo, die pompejanische Diana, der Zwölfgötterbrunnen im Capitol) sind archaistische Arbeiten griechisch-römischer Herkunft. Nur die bronzene Chimära aus Arezzo in Florenz und die sogenannte Vestalin (oder Hestia) im Palast Giustiniani (jetzt im Museo 189
Torlonia) ist wirklich alt, aber nicht etruskisch, sondern griechisch. Er hielt es für „nicht glaublich, daß man eine solche Figur, an der nicht einmal die Füße sichtbar sind, aus Griechenland nach Rom geführt habe".

Als sichere Zeugnisse etruskischer Kunstweise bleiben nur einige Gemmen: die beiden stoschischen Carneolskarabäen der fünf Helden und des Tydeus, Dehns Achat mit Peleus, der sich die Haare an einem Brunnen wäscht.

Zum dritten Stil endlich rechnet er vier Aschenkisten aus Volterra, die 1761 in die Villa Albani gekommen waren. Hierher würden auch mehrere Bronzen der Uffizien gehören, diese aber verdanken die Nennung an dieser Stelle blos ihrem Fundorte: die Minerva von Arezzo, deren Kopf „dem griechischen völlig ähnlich" ist, der Genius von Pesaro (1530 gefunden) „eine der schönsten Statuen in Erz, welche sich aus dem Alterthum erhalten haben" und ein vermeinter Haruspex.

Ursachen des Vorzuges der Griechenkunst 190

Bis hierher wurden uns bedeutende Anfänge vorgeführt: aber als die Zeit erschien, wo die Kunst ihre Freiheit und Hoheit finden sollte, blieb sie, wie von einem Bann ergriffen, an der Schwelle stehen. Daher fand der Geschichtschreiber sich aufgefordert, vornehmlich Hemmungsursachen aufzu-

suchen. Jetzt hingegen wird die Gunst der Umstände so außerordentlich wie die Erfolge. In der Sammlung und Gruppirung der klimatischen, sittengeschichtlichen, politischen Ursachen zeigt sich Winckelmanns historischer Sinn besser als in Urkundenkritik und wahrheitsgetreuen Bildern der Zeitalter, denen die Denkmäler angehören.

Bisher lag es den Kunstgelehrten fern, den Schlüssel der Erscheinungen zu suchen in Culturelementen, deren Offenbarung sie sind, sie als Ausdruck einer Stammeseigenart und Volksseele oder des Geistes der Zeit zu deuten, oder ganz allgemein und metaphysisch das Schöne als Idee in sinnlicher Erscheinung zu definiren. Winckelmann hat diese stoffliche Betrachtungsweise angebahnt. Er war es, der zuerst hinwies auf jene Verbindungsfäden, Gefäße, die der Kunst aus dem socialen Körper und seinen Gliedmaßen Säfte zuführen. Er gab den Anstoß, Rassentypus, öffentliche Sitte, Poesie, Sage, Philosophie, Religion zur Erklärung der Kunst heranzuziehen.

Vornehmlich das Stück „von den Gründen und Ursachen der Aufnahme und des Vorzuges der griechischen Kunst vor anderen Völkern“ soll nachweisen, was die Griechen zu einem großen Kunstvolke gemacht hat.

Obenan steht natürlich der Vorrang der Rasse, die körperlichen Vorzüge der Griechen.

Kein Neuerer, sagt Rumohr, hat wohl mit so antikem Sinn das Schöne und Bedeutungsvolle der Naturformen empfunden, so ungeduldig ihr wahres Verhältniß zur Kunst geahnt.

125 „Die Kunst hat im Alterthum, wie unter den Neueren, eine Gestalt nach der Bildung der Menschen angenommen. . . Die Künstler haben in jedem Lande ihren Figuren die Gesichtsbildung ihrer Nation gegeben. . . Vieles also was wir uns als idealisch vorstellen, war bei den Griechen Natur. . . . Wenn nach einem englischen Schriftsteller vom Stande nur die Italiener die Schönheit malen und bilden können, so liegt in den schönen Bildungen des Landes selbst zum Theil der Grund zu dieser Fähigkeit. . . . Kurz, der Einfluß des Himmels muß den Samen beleben, aus welchen die Kunst soll getrieben werden.“

Nun aber ist der hellenische Typus die regelmäßigste und großartigste Entfaltung menschlicher Gestalt, von der wir Kunde haben. Überhaupt wird die Natur nach dem Süden hin in der Bildung immer glücklicher und stattlicher: „wo die Natur weniger in Nebeln und schweren Dünsten eingehüllt ist, giebt sie den Körpern zeitiger eine reifere Form; sie erhebt sich in mächtigen, sonderlich weiblichen Gewächsen“. Dies hat er in Italien beobachtet: „es finden sich in den schönsten Ländern von Italien wenig halbentworfene, unbestimmte und unbedeutende Züge des Gesichtes, wie häufig jenseits der Alpen, sondern sie sind theils erhaben, theils geistreich (er sagt auch: witzig), und die Form des Gesichtes ist mehrentheils groß, völlig, und die Theile

desselben in Übereinstimmung, die Züge entschieden und vielversprechend. . .
Diese vorzügliche Bildung ist so augenscheinlich, daß der Kopf des geringsten
Mannes unter dem Pöbel in dem erhabensten historischen Gemälde könnte
angebracht werden; und unter den Weibern dieses Standes würde es nicht
schwer sein, auch an den geringsten Orten ein Bild zu einer Juno zu finden.
Neapel . . . hat häufig Formen und Bildungen, die zum Modell eines schönen
Ideals dienen könnten, und welche in Absicht der Form des Gesichtes und
sonderlich der stark bezeichnenden und harmonischen Theile desselben, gleich-
sam zur Bildhauerei erschaffen zu sein scheinen."

Er fühlt sich glücklich, aus der „in Nebel und Dünste eingehüllten
Natur des Nordens" den klaren Lüften und dem milden Himmel Griechen-
lands näher gerückt zu sein. Er freut sich an den mächtigen „Gewächsen"
des Südens, der plastischen Modellirung ihrer Formen, dem kräftigen Dunkel
ihrer Haare, und denkt zurück an nordische Bildungen mit ihrem Mangel an
Einheit, an edler Verbindung, an Fülle, mit ihren mageren Spannungen und
eingefallenen Höhlungen, an jene Gesichter mit halbentworfenen, unbestimmten
und unbedeutenden Zügen. Er bedauert die Bildhauer, die mit der den
Körper pressenden und hemmenden Kleidung, dem ängstlichen Zwang und
Putz, der Einschränkung der Sitten durch einen gewissen bürgerlichen Wohl-
stand zu kämpfen haben.

Es ist aber weniger die Höhe als die Gleichmäßigkeit der Temperatur,
die diese Formentwickelung begünstigt, — die Milde, der gleichmäßige Him-
mel. . . Unschöne Bildungen wirkt die Natur allgemeiner, je mehr sie sich
ihren äußersten Enden nähert, und entweder mit der Hitze oder mit der Kälte
streitet, wo sie dort übertriebene und frühzeitige, hier aber unreife Gewächse
von aller Art hervorbringt. Je mehr sie sich dagegen dem Mittelpunkt
nähert, desto regelmäßiger bildet sie . . . desto schöner, erhabener und mächtiger
ist sie in Bildung der Menschenkinder . . . desto heiterer und fröhlicher wird
sie. Und da sich die Natur nun in Griechenland, wo eine zwischen Winter 126
und Sommer abgewogene Witterung ist, wie in ihrem Mittelpunkt gesetzt:
so wird sie hier ihre Menschen aufs feinste vollendet haben. Wahrscheinlich
war das schönste Geblüt der Griechen, sonderlich in Absicht der Farbe, unter
dem ionischen Himmel in Kleinasien, unter dem Himmel, welcher den Homer
erzeugt und begeistert hat. Denn hier und auf den Inseln ist der Himmel
viel heiterer, und die Witterung beständiger und gleicher als selbst in Griechen-
land. Und diese Formen haben auch so viele Umwälzungen nicht ganz zer-
stören können: auch nach der Vermischung mit fremdartigen Bestandtheilen
durch so viele Jahrhunderte ist noch jetzt das heutige griechische Geblüt wegen
dessen Schönheit berühmt.

„Folglich (schließt er) sind unsere und der Griechen Begriffe von
Schönheit, welche von der regelmäßigsten Bildung genommen sind, richtiger

als welche sich Völker bilden können, die von dem Ebenbild ihres Schöpfers halb verstellt sind".

Diese damals so beliebte Ansicht vom Einfluß der Luft auf das Volkswesen stammte von den Alten selbst; das Klima bildet nach Polybius die Sitten der Völker, ihre Gestalt und Farbe. Cicero glaubte, die Köpfe wären um so feiner, je dünner die Luft, und nach Hippokrates formt der glückliche Himmel Griechenlands die schönsten und wohlgebildetsten Geschöpfe und Gewächse. Den Alten war diese Ansicht sehr natürlich, da sie sich vielfach die Seele selbst, das belebende und plastische Fluidum, als eine warme, trockene Luft, einen feurigen Dunst vorstellten.

Ohne diesen Einfluß des Klimas zu leugnen, zumal für die langen, vorhistorischen Zeiträume, in denen die Bildung unserer Rassen stattfand, ist doch für die kurzen Zeitmaße der Geschichte die Abstammung fast allein maßgebend. Die Rassen- und Völkertypen besitzen eine solche Dauerhaftigkeit und Widerstandskraft, daß von den historischen Sitzen eines Volkes kaum ein Schluß auf die Wirkungen des Klimas gemacht werden kann.

Die von der Natur gelieferte Form aber wurde dann auf alle denkbare Weise veredelt und vervollkommnet durch die Civilisation. „Alles was von der Geburt bis zur Fülle des Wachsthums in der Bildung der Körper, zur Bewahrung, zur Ausarbeitung und zur Zierde dieser Bildung durch Natur und Kunst eingeflößt und gelehrt worden, war zum Vortheil der schönen Natur der alten Griechen gewirkt und angewandt". Den Griechen war die Parteilichkeit der Natur für sie kein Geheimniß. „Sie waren sich dieses ihres Vorzuges vor anderen Völkern bewußt, und bei keinem Volk ist die Schönheit so hoch als bei ihnen geachtet worden".

Ebenso günstig freilich wie die Vorbilder schöner Natur wirkten in Griechenland die Natürlichkeit der Sitte, die Gesundheit der gesellschaftlich-politischen Zustände.

In der längst vergangenen Zeit, als man noch an einen Begriff Humanität glaubte und ihn im antiken Wesen nahezu verwirklicht wähnte, hatte man als Folie einen Begriff des Modernen. Als seine Merkmale wurden seit Montaigne genannt: Entfernung von Natur und Verbildung. Auf die Kunst angewandt, fand man dies Moderne in „Unfähigkeit des Geistes, Unfruchtbarkeit, Stumpfheit des Gefühls, vornehmlich aber jenem unanschaulichen Grübeln, jener Furcht vor Hingebung in sinnliche Eindrücke, welche das ganz einseitige Begriffsleben so leicht erzeugt" — so umschreibt es Rumohr.

An diesem Bilde des Modernen hat auch Winckelmann mitgeholfen.

„Unser Geist — er wendet sich im Sinn Lockes gegen moderne Erziehung — wird, bis er abnimmt, unedel genährt; der unmündige Verstand, welcher wie eine zarte Rinde den Einschnitt behält und erweitert, wird mit

blosen Tönen ohne Begriffe unterhalten; das Gehirn, das gleich einer Wachstafel nur eine gewisse Anzahl Worte und Bilder fassen kann, ist mit Träumen erfüllt, wenn die Wahrheit Platz nehmen will. Gelehrt sein, d. i. zu wissen, was andere gewußt haben, wurde bei den Griechen spät gesucht, denn es war eine Eitelkeit weniger in der Welt, nämlich viel Bücher zu kennen. . . Das Ehrenwort Scribent wurde einigermaßen für verächtlich gehalten".

Das Bild griechischer Zustände, wie es Winckelmann dem Modernen gegenüberstellt, gehört zu den Glanzpartien seines Werkes. Jene Verherrlichung des Griechenthums, die bald nachher allenthalben auftauchte, stützt sich zum Theil auf die hier gesammelten Züge. Wohl waren diese warm geschriebenen Blätter geeignet, den Leser zu bestechen: der Verfasser glaubte ebenso fest daran, wie er eifrig war, den Leser für seinen Glauben zu gewinnen. Vielleicht entspricht es nicht mehr unseren Ansprüchen an ein Geschichtsbild. Das Schiefe des Vergleiches liegt in dem fehlenden Parallelismus. Das siebzehnte Jahrhundert, dem die modernen Züge entlehnt sind, hätte nicht mit dem perikleischen, sondern mit der alexandrinischen Ära etwa zusammengestellt werden müssen.

Schon als Südländer mußte der Grieche „feiner" sein als wir. Der Südländer macht auf nordische Beobachter den Eindruck größerer Raschheit und Gewandtheit im Auffassen wie Anfassen der Dinge. Bacon fand sie im allgemeinen geistreicher (more ingenious) als uns, obwohl im Norden die Genies zu einer höheren Stufe sich erhöben. Fontenelle stellt sich vor, in der Kälte erfriere die Phantasie, und sonst sanfte gute Menschen nähmen 193
eine Art Wildheit an. Du Bos will die Malerei und Dichtkunst dem Pole nicht näher rücken lassen als Holland, und selbst da sei die Malerei morfondu. Auch Hume gedenkt der Meinung, daß die Empfindungen sich nach dem Süden zu verfeinern, daß der Sinn für Schönheit und Eleganz mit jedem Breitengrade sich läutere. Winckelmann glaubte, diese Erscheinung selbst in den Landschaften Italiens beobachtet zu haben. Wie der Neapolitaner feiner noch und schlauer sei als der Römer, so der Sicilianer mehr als jener; der Grieche aber übertreffe selbst den Sicilianer. Freilich spricht man von Feinheit in verschiedenem Sinne. Niemand wird den heutigen Griechen um die Feinheit beneiden, die ihn im Orient berühmt macht.

Hume hatte bemerkt, daß die Sprachen im Süden sanft und melodisch seien, die nordischen dagegen harsch und unmusikalisch (vgl. I, S. 140 f.) „Wie ihre Sprache malerisch ist", bemerkt Winkelmann, „so hatten sie auch malerische Begriffe und Bilder. . . Ihre Sinne, welche durch schnelle und empfindliche Nerven in ein feingewebtes Gehirn wirkten, entdeckten mit einem Male die verschiedenen Eigenschaften eines Vorwurfs und beschäftigten sich vornehmlich mit der Betrachtung des Schönen in demselben. Ihre Dichter von Homer an reden nicht allein durch Bilder, wie die Dichter jenseits der

Alpen, sondern sie geben und malen auch Bilder, die vielmals in einem einzigen Worte liegen, und durch den Klang desselben gezeichnet und wie mit lebendigen Farben entworfen werden".

Aber wie die Natur in Griechenland der Kunst vorgearbeitet, und wie die Cultur ihre Arbeit fortsetzte, indem die Gymnastik der Bildung den großen und männlichen Contour gab, hatte Winckelmann schon in Dresden ausgeführt. Die Kunst verdankte die Hälfte ihres Erfolges der Natur, deren Spiegel sie war. Gehörte sie nicht gewissermaßen selbst zu den Äußerungen dieser Natur? Schönheit macht schöne Bewegungen, kennt ihre günstige Ansicht, und was sie schmückt, erweckt den Wunsch, ihr Bild festzuhalten; ein schönes Volk kennt den Werth der Schönheit und wird bald jenes große Mittel sie zu vervielfältigen, zu steigern, die Kunst üben lernen. „Die schöne Bildung der Griechen begeisterte die alten Künstler"; denn Menschen von prächtigen und ausgeprägten Formen sind, wie gesagt, gleichsam vorausbestimmt für die bildende Kunst.

Eine Kunst wie die griechische und die uns kaum begreifliche, aus ihren Werken erst nach und nach sich erschließende Feinheit des Formensinnes, ohne die sie nicht möglich war, setzt eine sinnliche Denkart, eine Schätzung der äußeren Erscheinung voraus, die seitdem abhanden gekommen ist, und für immer. Als man noch „sinnliche Begriffe von Göttern" hatte, dachte man überhaupt vom Sinnlichen höher, man adelte die Sinnlichkeit, die seit der
194 Alleinherrschaft des Geistes im Werthe gesunken ist, ja zum Theil mit dem Makel der Unreinheit behaftet. Von einer reichen, starken, schönen sinnlichen Erscheinung spricht man oft, nicht blos bei dem Manne, in einem Ton der Ironie. Das Gegentheil jener sinnlichen Denkweise ist der teleologische Ernst, der, wenn er auch nicht asketisch sich übersteigt, doch auf ferne, weitschichtige Ziele sich spannt, über das Gegenwärtige aber mit seinen einfachen realen Werthen hinwegschreitet. Wir opfern dies allein wirkliche Dasein der Zukunft, die theils nicht mehr unser ist, oder doch uns gleichgiltig geworden, wenn wir sie erreichen.

Nur ein Schönheitscultus, getrieben von einem ganzen Volke Jahrhunderte lang — samt allen Ärgernissen in seinem Gefolge, den Fehlern seiner Tugenden — konnte jene Kunst erzeugen.

„Die Griechen waren sich ihres Vorzuges der Form bewußt, und unter keinem Volk ist die Schönheit so hoch als bei ihnen geachtet worden. . . Ja es war dieselbe fast ein Verdienst zum Ruhm, und wir finden in der griechischen Geschichte die schönsten Leute angemerkt. . . An dem Feste des philesischen Apollo war auf den gelehrtesten Kuß unter jungen Leuten ein Preis gesetzt. . . Spartanerinnen stellten Statuen des Apollo und Bacchus, des Narciß und Hyacinth, des Castor und Pollux in ihren Schlafzimmern auf. . . Weil sie das Gelernte dem, worin die Natur sich vornehmlich äußert, nach-

setzten, waren die ersten Belohnungen auf Leibesübungen [statt etwa auf technische oder litterarische Leistungen] gesetzt.

„Da die Schönheit dergestalt gewünscht und geachtet wurde, so suchte eine jede schöne Person durch diesen Vorzug dem ganzen Volke bekannt zu werden und sich insbesondere den Künstlern gefällig zu zeigen, weil diese den Preis der Schönheit bestimmten, und ebendadurch hatten sie Gelegenheit, die Schönheit täglich vor Augen zu sehen" (S. I, S. 359 f.).

Zeiten und Culturen, deren Dämon der Zweckbegriff ist (Goethe nannte ihn absurd), sind ebenso hart gegen die menschliche Natur in sich selbst wie in anderen. Die Griechen, die ihre Fähigkeiten und Triebe harmonisch auslebten, waren human, oder in Winckelmanns Sprache, von „gütigem Wesen, weichem Herzen, fröhlichem Sinn, — Eigenschaften, welche zu Entwerfung schöner, lieblicher Bilder ebenso viel als die Natur zur Zeugung der Gestalt beitragen". Die Heiterkeit des Gemüthes gab bereits in den ältesten Zeiten Anlaß zu theatralischen und anderen Spielen, um, wie Perikles sagte, die Traurigkeit aus dem Leben zu verdrängen. Daher ihr Widerstreben gegen die blutigen römischen Schauspiele. Ein Dichter sagte, die Stadt Athen 195
wisse allein Mitleid zu tragen; hier fanden Bedrängte allezeit Zuflucht.

„Knechtschaftsfesseln einer Welt bereiten,
Ist nicht was Hellenenbrust verführt". (Wilhelm von Humboldt.)

„Es ist der griechischen Nation eigen, alle ihre Werke mit einem gewissen offenen Wesen und mit einem Charakter der Freude zu bezeichnen: die Musen lieben keine fürchterlichen Gespenster".

Human war ihre Schätzung geistiger Vorzüge, und folglich auch der Kunst. „Bei den Griechen war ein weiser Mann der geehrteste, und dieser war in jeder Stadt wie bei uns der reichste bekannt. Und zu dieser Achtung konnten auch die Künstler gelangen; sie konnten Gesetzgeber und Fürsten werden, ja ihre Statuen neben die Götterstatuen gesetzt sehen. Die Belohnungen ihrer Werke setzten sie in den Stand, ihre Kunst über alle Absichten des Gewinns und der Vergeltung zu erheben, wie Polygnot ohne Entgelt die Poecile zu Athen ausmalte. Daher arbeiteten die Künstler für die Ewigkeit; denn der beste Arbeiter in der geringsten Sache konnte zur Verewigung seines Namens gelangen, wie denn die Griechen von den Göttern auch die Unsterblichkeit ihres Gedächtnisses zu erbitten pflegten. Wie sehr muß es die Nacheiferung in der Kunst befördert haben, wenn ganze Städte, eine vor der anderen, eine vorzügliche Statue zu haben suchten, deren einige blos durch eine solche bekannt waren".

Einfluß der Freiheit

In dem zweiten Theile des Werkes, der „Geschichte im engeren Verstande" wollte Winckelmann die Jahrhunderte griechisch=römischer Geschichte durchmessen, um den Ursachen des Steigens und Sinkens der Kunst, soweit sie außerhalb der Kunst liegen, auf die Spur zu kommen, nach Montesquieus Vorbild. Denn „die Kunst hängt mehr als die Wissenschaft von der Zeit und ihren Veränderungen ab; sie wird durch den Überfluß und vielmals durch die Eitelkeit genährt und erhalten." Dies wäre der alte Gemeinplatz, daß Friede und Luxus die Künste nähren; und so erscheint denn auch wirklich fast jeder Friedensschluß als Signal für die Künstler, in ansehnlichen Gruppen hervorzutreten, während jeder Krieg als lähmender Schlag wirkt. Doch zeigt sich bald, daß neben diesen wechselnden Einflüssen auf das äußere Gedeihen der Kunst, eine innere, geistige Ursache mit im Spiele ist: die Freiheit. Durch diese ist die Kunst allezeit emporgebracht worden.

Der ganze Theil scheint nur geschrieben, um diese These zu begründen. „Aus dieser ganzen Geschichte erhellt, daß es die Freiheit gewesen, welche die Kunst emporgebracht hat".

Diese Freiheit hatte nun in Griechenland allezeit ihren Sitz, auch neben dem Thron der Könige, die väterlich regierten, ehe die Aufklärung der Vernunft ihnen die Süßigkeit einer völligen Freiheit schmecken ließ. Selbst in jener „betrübten" Zeit, als, nach der 50sten Olympiade, siebenzig Jahre lang Griechenland von verschiedenen Tyrannen (wenn auch humanen, die Gesetze achtenden) überwältigt wurde, gab es soviel Freiheit als die Kunst nöthig hatte. „Die Statuen der Sieger in den großen Spielen, mit denen Elis auch schon vor dem Flor der Kunst angefüllt war, stellten soviel Vertheidiger der Freiheit vor: die Tyrannen mußten dem Verdienst das anerkannte Recht widerfahren lassen, und der Künstler konnte zu allen Zeiten sein Werk vor den Augen des ganzen Volkes aufstellen.

Als die Tyrannen in Griechenland „vertilget", „die Söhne des Pisistratus verjagt und ermordet waren", „um eben die Zeit, da Brutus sein Vaterland befreite", erhoben die Griechen ihr Haupt mehr als jemals, und es kam ein neuer Geist in diese Nation. Und als Thrasybul der Erretter des Vaterlandes von den Drangsalen der dreißig Tyrannen wurde, erwachte auch die Kunst wieder, und die Schüler der großen Meister zeigten sich: Canachus, Naucydes, Diomed, Patroclus.

Und das letzte Alter der großen Leute in Griechenland fing an, als Epaminondas, der größte Mann aller Griechen, sein Vaterland Theben mächtig machte: Xenophon und Plato waren in ihren besten Jahren, und Demosthenes redete unüberwindlich für sein Vaterland. Kaiser Hadrian wäre der Mann gewesen, die Kunst zu ihrer vormaligen Herrlichkeit zu erheben: „aber der

Geist der Freiheit war aus der Welt gewichen, die Quelle zum erhabenen Denken und zum wahren Ruhm war verschwunden". Der Untergang fällt in die Zeit der dreißig Tyrannen (unter Valerians Sohn Gallienus 260—68).

Winckelmann hatte sich diesen Schlußabschnitt des Werkes ausersehen, um der Idee der Freiheit seine Huldigung darzubringen. Wir erinnern uns seiner kümmerlichen Jugend, wo er zwischen den Zuständen unter deren Druck er seufzte, und schattenlosen Bildern der Geschichte antiker Freistaaten und ihrer großen Männer, Vergleiche anstellen gelernt habe. Er gesteht, daß diese Freiheitsliebe etwas philologisch-antiquarisches hatte: „die allgemeine Kenntniß der Griechen lehrte im sechzehnten Jahrhundert denken wie sie, und durch die Weisen breitete sich der Geist der Freiheit aus, der, wie Hobbes lehrt, nicht leichter erstickt werden kann, als wenn der Jugend die Lesung der Alten untersagt würde". Der Verfall der Künste scheint ihm mit der Aufrichtung des modernen Fürstenabsolutismus einzusetzen. „Es ist beinahe ein Jahrhundert verflossen, da ein großer Theil einer Nation mit Blindheit geschlagen, nichts als was neu war schätzte, und diese Periode heißt bei ihnen die güldene Zeit der Kunst. . . Es war diejenige Zeit, wo die eitle Pracht der Höfe überhand nahm und die Verzärtelung, Faulheit und Knechtschaft der Völker beförderte. Die Schriften der Weisen aus Griechenland wurden sowenig als die Statuen ihrer Künstler angesehen".

Der Druck einer Erziehung, die Schwächen zu Tugenden heiligt („die niederträchtige Geduld") begünstigt den Despotismus, der dann wieder hohes freies Denken lähmt und auch das Feld der Kunst einschränkt, indem auf einer Person allein das Recht ruht, groß in seinem Volk zu sein und sich mit Ausschließung anderer verewigen zu können. Er malt uns zum Theil nach eigenen Anschauungen, wie da die Ehre und das Glück des Künstlers von dem Eigensinn eines unwissenden Stolzes abhängt, wie ihre Werke nach dem elenden Geschmack oder nach dem übelgeschaffenen Auge eines durch Schmeichelei und Knechtschaft aufgeworfenen Richters gebildet werden, und wie die Kunst auf Kleinigkeiten oder auf Spielwerke durch Einschränkung des Orts (Cabinetmalerei, Porcellanpuppen), oder durch die Lüsternheit des Eigenthümers (Grünes Gewölbe) heruntergesetzt wurde. Dies ist ganz im Sinne der Freigeister jener Zeit: „Es liegt nicht in der Natur eines Hofes", sagt Shaftesbury, „den Geschmack zu verbessern, viel eher ihn zu verderben".

Wie aber hat er sich den Einfluß der Freiheit gedacht? Theils geistig, auf die Denkweise, theils gesellschaftlich, durch Eröffnung eines weiteren Feldes von Aufträgen. Er findet z. B. einen demokratischen Zug in der unbeschränkten Gewährung öffentlicher Bildnißstatuen. „Niemals ist für Künstler unter irgend einem Volke von je an eine so häufige Gelegenheit gewesen sich zu zeigen; denn jedem Griechen stand der Weg offen, sein Andenken durch seine Figur mittelst der Kunst erhalten zu sehen; man konnte sogar die Statuen

seiner Kinder auch in den Tempeln aufstellen. Eine Statue des Siegers,
196 in dessen Gleichheit und Ähnlichkeit, an den heiligsten Ort in Griechenland gesetzt und von dem ganzen Volke gesehen und verehrt, war ein mächtiger Antrieb, nicht weniger dieselbe zu machen, als zu erlangen". Auch verdiente Bürger — in den Perserkämpfen — erlangten die Ehre einer Statue, abgesehen von den Priestern.

Durch die Freiheit ferner blieb die Kunst verschont mit den Launen der Mäcenaten. „Die Weisesten des ganzen Volkes urtheilten und belohnten die Künstler und ihre Werke in der Versammlung aller Griechen; und zu Delphos und Corinth waren Wettspiele der Malerei unter besonders dazu angestellten Richtern. Der Gebrauch und die Anwendung der Kunst erhielt dieselbe in ihrer Großheit: denn da sie nur den Göttern geweiht und für das heiligste und nützlichste im Vaterland bestimmt war, in den Häusern der Bürger aber die Mäßigkeit und Einfalt wohnte, so war, was der Künstler machte, den stolzen Begriffen des ganzen Volkes gemäß".

Noch lieber überließ sich Winckelmann der Betrachtung der Folgen der Freiheit auf die Denkart. „Durch die Freiheit erhob sich, wie ein edler Zweig aus einem gesunden Stamm, das Denken des ganzen Volkes (S. I., S. 206). Nach Herodot war die Freiheit der Grund von Athens Größe. Sie pflanzte gleich in der Geburt selbst den Samen edler und erhabener Gesinnungen. . . . . Ihre Erziehung war bedacht, das Herz und den Geist empfindlich zu machen gegen die wahre Ehre, und die Jugend zu einer männlichen, großmüthigen Tugend zu gewöhnen, die alle kleinen Absichten, ja das Leben selbst verachtete, wenn eine Unternehmung der Größe ihrer Denkungsart nicht gemäß ausfiel".

Man sieht, der Despotenhaß Winckelmanns (gereift unter altmärkischen und kursächsischen Eindrücken, denn auch in der Dresdner Gesellschaft hat er sich etwas als Paria gefühlt) hat hier auch in seinem „Lehrgebäude" Gestalt gewonnen. Wie das physische Klima der Kunst der europäische Süden, so ist das politische die Demokratie.

Erfreulich in diesen Auslassungen ist das wiedererwachte Würdegefühl der Kunst, dem hier warme Worte geliehen werden. In einer Zeit, wo sie meist persönlicher Prunk- und Genußsucht fröhnte, verkündete er, daß die damals so hoch gefeierten Werke des Alterthums eine Schöpfung des freien Griechenlands waren, als die Kunst Jedermanns Sache war, jeder so urtheilsberechtigt wie -fähig war, jeder ihrer Ehrungen theilhaftig werden konnte. Auch die italienische Renaissance scheint er sich so vorgestellt zu haben. Er vergleicht das demokratische Athen mit Florenz, „wo die Wissenschaften und Künste in der neueren Zeit nach einer langen Finsterniß anfingen beleuchtet zu werden." Zwei goldene Alter der Kunst waren also über demokratischen Gemeinwesen aufgegangen. Freilich hat sie in anderen Republiken trotz Friede,

Wohlstand und Gunst verweigert, sich niederzulassen. Sie hat in der That mit Verfassungsformen nichts zu thun.

Ob die „Überantwortung der Ehre und des Glückes eines Künstlers an den Eigensinn eines unwissenden Stolzes" weniger bitter zu empfinden sein würde gegenüber Kleon dem Gerber wie vor einem Hofmarschall? Ob ein Minister schwerer zur Vernunft zu bringen ist als der Collectivverstand eines Stadtrathes oder eines Parlamentsausschusses? Des großen armen Albrecht Dürer Laufbahn hätte sich vielleicht tröstlicher gestaltet am Hofe Franz I. als in der freien Reichsstadt Nürnberg. Despoten und Päpste, selbst Mittelmäßigkeiten, wie Louis XIV., haben in der Regel verstanden, die rechten Leute herauszufinden und ihnen Aufgaben nach ihrem Maaß zu stellen. Der Monarch sucht sein eigenes Interesse und den Glanz der Krone, aber er merkt, daß diese sich bei Gewährenlassen des Genius am besten stehen. Und dabei steht sich auch der Künstler besser, als wenn er in den krummen Gassen einer freien Stadt seinen Weg zu suchen hat, wo Neid eine der ersten Bürgertugenden ist.

Vielleicht, daß die Künste in wohlverwalteten städtischen Gemeinwesen am besten ihre Lehrjahre durchmachen; freier Wettbewerb, Ansammlung technischer und stilistischer Überlieferungen in Zünften, ein im engen Raum lebendiger Gemeinsinn geben ihr einen günstigen Nährboden. Aber ohne Vereinigung der Mittel in einer Hand und ohne den Ursprung der Unternehmungen in einem Kopfe, ohne die Weite und die Unbeschränktheit des Planens werden höchste Leistungen selten zu Stande kommen. Die Wiege italienischer Kunst waren die Städte des lombardischen und toskanischen Mittelalters; aber ihr jetzt hochgeschätztestes Saeculum war doch das Zeitalter der Verbrecherdynastien. Die Demokratie angewandt auf die Baukunst hat am florentinischen Dom ihre Spuren hinterlassen; der Palast Pitti, „der vor allen Profangebäuden der Erde den höchsten bis jetzt erreichten Eindruck des Erhabenen voraus hat", war wenigstens in der Gestalt, auf die diese Worte gemünzt sind, eine Idee des Großherzogs Cosimo II.

Florentinische Bildhauer, um für die höchste monumentale Aufgabe ihrer Kunst, das Reiterbild, Gelegenheit zu haben, mußten sich nach dem weniger kleinlichen Staate Venedig begeben. Ihre Größten haben den Raum für ihren Flügelschlag, für die Aufgaben und die Erhebung ihrer unvergleichlichen Werke nicht in der Vaterstadt gefunden. Was besäßen wir von dem Dreigestirn Michelangelo, Leonardo und Raphael, wenn es ihr Loos gewesen wäre, von Bürgern der reichen Arnostadt ihre Aufträge zu erwarten?

Aber ist nicht die ganze Erscheinung und Existenz Winckelmanns selbst wie ein Spott auf seine Theorie?

Wenn er in Rom sein Lebensziel gefunden hat und die Werke dortiger Muße seinen Namen durch die gebildete Welt trugen, wer war es der

nobis haec otia fecit?

Ein sächsischer Kurfürst hatte ihm auf das erste Signal seines Talentes eine Pension gegeben, ohne jede Verpflichtung, die schwerlich von dem Rath einer freien Reichs- oder Schweizerstadt zu bekommen gewesen wäre. Er hat oft bekannt dort, im Schatten des Quirinals, vollkommen glücklich zu sein, wo er lebte als familiare des kleinen Hofes seines großen Cardinals Albani. Gleichwohl war dieser Philosoph, der sich in Zeiten zu passen schien, wo Tyrannenmördern Ehrensäulen gesetzt wurden, bereit, jedem Ruf eines kleinen oder großen Fürsten Deutschlands ein williges Ohr zu leihen. Außer dem bei den „römischen Tropfenbelohnungen" vermißten Comfort lag das Verlockende darin, daß er nur als Fürstendiener hoffen konnte, Einfluß auf die Kunstverwaltung zu bekommen, die ihm schon als Laie in dem aristokratisch regierten Rom verschlossen blieb. Nichts war mehr nach seinem Herzen, als solchen aufgeklärten Despoten (wie er sich oft erbot) brieflich seine Ideen auseinanderzusetzen; als Begleiter und Führer solcher humanen Fürsten, wie der Herzog von Dessau, hat er wohl die schönsten, sonnigsten Stunden seines Lebens genoßen. Dagegen hatte ihm das republikanische Institut der deutschen Universitäten nur widerwärtige Eindrücke hinterlassen. Auch würde es ihm und seinesgleichen, z. B. Goethe, in jenen antiken Republiken wohl kaum gefallen haben, nicht blos weil die persönliche Freiheit, deren er bedurfte, dort etwas beengt gewesen wäre. Es war nicht seine Art, mit Gleichen zusammenzuwirken, er wollte allein walten, und dafür war in der damaligen monarchisch-aristokratischen Gesellschaft der rechte Platz. Seine Vorstellung von jenen Staaten war ein freigeschaffenes Ideal. Er spricht von der „Aufklärung der Vernunft, die den Athenern die Süßigkeit einer völligen Freiheit schmecken ließ" —: Aufklärung der Vernunft in einer Stadt, die den Sokrates tödtete und den Anaxagoras, der die göttliche Vernunft zum Weltordner erhob, beinahe getödtet hätte! Am Hofe eines Diadochenfürsten, in Pergamon, oder im Haushalte eines Römers, wie der Erbauer jener herculanischen Villa, würde er vielleicht sich noch am zufriedensten befunden haben.

Perioden der Kunst

Auf seine Periodisirung der griechischen Kunst war Winckelmann stolz. Die Untersuchung des Stils in der Kunst sei „gleichsam eine neue Entdeckung, wovon man sich vorher nichts träumen ließ" (16. Juli 1764); seine Originalität liege in der „Darstellung des Stils der alten, ägyptischen, hetrurischen und griechischen Bildhauer" (20. November 1757). Die Periodenlehre war das Band zwischen dem systematischen und historischen Theil, der Ästhetik der Sculptur und dem Pragmatismus der äußeren Geschichte. Bezeichnend ist, daß er diese Darlegung der Succession „der vier Zeiten und vier Stile" in den systematischen Theil eingeflochten hat. Es war für die

Erkenntniß der Schönheit, die nur eine ist und sein kann, wesentlich, sie auch aus ihrem Werden zu verstehen.

In mehreren Aufsätzen hat er diesen Proceß auf einfache Formeln zurückzuführen gesucht; und seine Formeln haben etwas apriorisch einleuchtendes, ja selbstverständliches.

„Die Künste, welche von der Zeichnung abhängen, haben wie alle Erfindungen mit dem Nothwendigen angefangen; nachher suchte man die Schönheit, und zuletzt folgte das Überflüssige: dieses sind die drei vornehmsten Stufen der Kunst“ (A necessariis artificiis ad elegantiora defluximus — Cicer. Tusc. I).

Oder: „Die ältesten Nachrichten lehren uns, daß die ersten Figuren vorgestellt, was ein Mensch ist, nicht wie er uns erscheint, dessen Umkreis, nicht dessen Ansicht. Von der Einheit der Gestalt ging man zur Untersuchung der Verhältnisse, welche Richtigkeit lehrten, und dieses machte sicher, sich in das Große zu wagen, wodurch die Kunst zur Großheit und endlich unter den Griechen zur höchsten Schönheit gelangte. Nachdem alle Theile desselben vereinigt waren, und ihre Ausschmückung gesucht wurde, gerieth man in das Überflüssige, wodurch sich die Großheit der Kunst verlor, und endlich erfolgte der völlige Untergang derselben“.

Er malt uns den Weg der Kunst vom rohen Steinfetisch an bis zur dädalischen Statue. „Bei den Griechen hat die Kunst, obgleich viel später als in den Morgenländern, mit einer Einfalt ihren Anfang genommen, daß sie . . . die ersten Erfinder der Kunst scheinen können“. „Erst war es ein unbearbeiteter Klotz, dann ein viereckiger Stein, eine Säule; solchen setzte man mit der Zeit Köpfe auf und nannte sie Hermä, d. h. große Steine; dann merkte man auf dem Mittel desselben den Unterschied des Geschlechts an, bis Dädalus die untere Hälfte dieser Bildsäulen in Gestalt der Beine von einander sonderte.“

Auch das Material gehorcht diesem Stufengang: „Die Kunst und die Bildhauerei fingen an mit Thon, hierauf schnitzte man in Holz, hernach in Elfenbein, und endlich machte man sich an Stein und Metall“. In der ausführlichsten und reifsten Darstellung macht er jedoch den Begriff der Nachahmung der Natur zum Eintheilungsgrund.

Von allen bisherigen Versuchen sollte sich ja dieser gerade dadurch unterscheiden, daß er grundsätzlich allein auf die Analyse der Denkmäler gegründet war.

Dem heutigen Leser muß es auffallen, daß er, obwohl von der griechischen Litteratur her zur Kunst gekommen, nicht durch eingehendere Benutzung der Nachrichten und Inschriften der Alten sein Bild vervollständigte. Allein damals galt es, so gut und so schlecht es eben ging, vorerst eine Geschichte blos aus Denkmälern aufzubauen, wofern jene schriftliche Überlieferung irgend

einmal aufhören sollte, blos gelehrter Kram zu sein. „Winckelmann", so bezeichnet Heinrich Meyer den besonderen Vorzug des Werkes, „zeigte zuerst, wie die Antiken, nach offenbaren Merkmalen, in einer steigenden und sinkenden, von dem Geschmack, dem Stil und der Arbeit geregelten Folge zu ordnen sind; auf welchem Wege allein die in schriftlichen Nachrichten so mangelhaft auf uns gekommene Geschichte der alten Kunst nicht nur vollständiger, sondern auch gleichsam lebendig in den Monumenten selbst dargestellt werden kann".

Freilich sehr langsam waren die ersten Schritte bei diesem Unternehmen! Wie wenig datirbare Denkmäler brachte Winckelmann bei siebenjährigem Suchen in dem unermeßlichen Vorrath Roms zusammen! Mit diesen wenigen hat er die Charakteristik der Perioden gezimmert, die auch bei Vermehrung seines Apparats unverändert blieb. Auch heute noch ist die Zahl der bestimmten Zeiten und Meistern zugeeigneten Denkmäler klein im Verhältniß zum Gesamtbesitz; doch sind wir reich im Vergleich zu Winckelmanns Armuth. Die deutschen Gelehrten haben das Pfund, das ihnen der Stifter hinterlassen, nicht vergraben.

199 Man hat es daher von jeher genial genannt, daß er trotzdem durch ahnende Intuition das Richtige gefunden hat. Die Entdeckung allgemeiner Gesetze in Natur und Geschichte galt damals für die Probe höchster wissenschaftlicher Befähigung. „Die größten Geister, sagt Algarotti, verallgemeinern; die großen Staatsmänner sprechen in Maximen, und die ersten Geometer führen alles auf Formeln zurück". „Die großen und allgemeinen Ansichten des Ganzen, die tiefsinnig aufgefaßte Unterscheidung der Fortgänge in der Kunst und der verschiedenen Stile", zu der er sich erhob, nannte auch F. A. Wolf „die Blume aller geschichtlichen Forschung". Seine Charakteristik hat eine so hohe philosophische Einfachheit, daß sie ein Theil seiner Schönheits- und Linientheorie werden konnte. Aber sie schwebt deshalb nicht in vager Allgemeinheit über dem Gegenstande. „Was Winckelmann (drückt sich hierüber der zu früh der Wissenschaft entrissene Friederichs aus) über den hohen Stil des Phidias schreibt und über den lieblichen Stil des Praxiteles, das sind Worte geschrieben für alle Zeiten, und nicht für die Kunstgeschichte eines Volks, sondern aller Völker. Und zwar sind sie geschrieben mehr divinatorisch, als abstrahirt aus einer vorliegenden Anschauung".

Goethe als er auf diesen Punkt zu sprechen kommt, wählt mit Berechnung hohe Worte. „Bald erhob sich W. über die Einzelheiten zu der Idee einer Geschichte der Kunst und entdeckte, als ein neuer Columbus, ein lang geahndetes, gedeutetes und besprochenes, ja man kann sagen, ein früher schon gekanntes und wieder verlorenes Land". Als Zeugniß dieses früheren Gekanntseins führt er zwei Stellen römischer Schriftsteller an, Quintilians parallelisirende Charakteristik römischer Redner und griechischer Künstler, bei der er ohne es zu wissen oder zu wollen, eine Kunstgeschichte selbst darzustellen ge-

nöthigt sei, deren summarische Sätze er, wie Goethe glaubt, aus der Unter-
haltung mit römischen Kunstliebhabern schöpfte. (Er hatte griechische Quellen,
denn in Pergamon und in der lysippischen Schule war die historische Be-
arbeitung der Kunst aufgekommen.) Wenn dagegen Vellejus das Steigen und
Fallen aller Künste und die Erscheinung, daß sie sich nur kurze Zeit auf
dem höchsten Punkte erhalten, aus Nacheiferung, Neid, Bewunderung, Ver-
zweiflung erklärt, so tadelt es der Dichter, daß er nur sittliche Ursachen
angebe, die aber auch des Römers großem Scharfsinn nicht genugthun. Er
hätte hier auch den Lucrez anführen können. „Auch die bildenden Künste
lehrte allmählich die Praxis und die unverdrossene Erfahrung des mensch- 200
lichen Geistes, der Schritt für Schritt vorwärts strebt. So zieht die Zeit
allmählich Jegliches hervor, und die Vernunft stellt es ins Licht des Tags;
denn eines mußte aus dem anderen aufleuchten, bis sie durch Kunst zum
höchsten Gipfel gelangten" (V, 1448 ff.).

Goethe selbst scheint das Verdienst der Winckelmannschen Geschichts-
auffassung in dem zu sehen, was er selbst von der Kunsthistorie fordert: „die
ganze Kunst als ein Lebendiges (ζῶον) anzusehen, das einen unmerklichen
Ursprung, ein langsames Wachsthum, einen glänzenden Augenblick seiner
Vollendung, eine stufenfällige Abnahme, wie jedes andere organische Wesen,
nur in mehreren Individuen nothwendig darstellen muß".

Im Gefühl, „daß hier eine Nothwendigkeit im Spiel sei, die sich aus
freien Elementen nicht zusammensetzen lasse", wird hier den historisch nach-
weisbaren Ursachen, die die Wissenschaft zu ermitteln hat, eine höhere, hinter
diesem offenkundigen Geschehen liegende Causalität übergeordnet, die man
in einer biologischen oder zoologischen Analogie zu entdecken glaubt. Die
Geschichte verwandelt sich damit in Philosophie. In dem sie den Zufall,
der in allem Geschehen waltet, als nebensächlich ausschaltet, kommt sie dem
Bedürfniß der Übersichtlichkeit und der Unterordnung des Einzelnen unter
gewisse große Züge oder Strömungen entgegen, droht aber freilich den Werth
der Erforschung jenes wirklichen Causalzusammenhanges, als eines unterge-
ordneten, blos dienenden Moments herabzusetzen. Die Winckelmannsche Auf-
fassung, deren apriorischen Zug wir bemerkten, hat diese Geschichtsbetrachtung
befördert. Sobald man den wirklichen Erscheinungen näher tritt, macht
sich deren zusammengesetzter Charakter geltend; das psychologische und das
persönliche Element tritt hervor, das in die deductiv gewonnene Formel nicht
aufgehen will. Die zoologische Betrachtung hat genützt als Leitfaden zur
Feststellung der Descendenz oder Genealogie der Erscheinungen, aber sie hat
auch das Hineintragen hypothetischer und erkünstelter Zusammenhänge in die
Darstellung der geschichtlichen Folge befördert. Es giebt wohl kein historisches
Prinzip, in dessen Namen so viel leeres Stroh gedroschen worden ist.

* * *

Tritt man nun der Charakteristik dieser Perioden nahe, so ergiebt sich, daß Winckelmann sie lediglich auf Veränderungen der Zeichnung gründet, auf Beobachtung der Körperformen oder Umrisse, während z. B. die Erfindung ganz außer Acht gelassen ist, obwohl man gelegentlich hört, daß das erhabene Denken, also die Gesinnung, ein Wort mitzusprechen habe. Dies hatte Rumohr im Auge, wenn er Winckelmann eine Erweiterung des italienischen Begriffes Stil zuschrieb, „durch Verbindung mit gewissen Richtungen des geistigen Sinnes auf Edles, Gefälliges oder Anderes".

Bei diesen Wandlungen der Zeichnung aber ist das treibende Element Streben nach Naturwahrheit.

Dies spricht Winckelmann bestimmt aus in folgenden merkwürdigen, von baconischem Geist erfüllten Sätzen, die vielleicht manchen aus seinem Munde überraschen werden:

„Die Kunst wird sich bei den verschiedenen Völkern auf einerlei Art gebildet haben, das ist, mit Nachahmung der Natur, welche der Vorwurf derselben ist. Von dieser, als ihrer Führerin, da sie kaum auf den Weg gebracht worden, trennte sie sich und folgte ihren eigenen Fußtapfen, bis sie sich endlich verwirrt [verirrt?] fand und sich genöthigt sah, von neuem zu ihrer Führerin zurückzukehren und zu den Grundsätzen, von welchen sie abgewichen war."

„Die Kunst ist zur Vollkommenheit gelangt auf der Bahn, die allezeit die größten Menschen in ihrer Art betreten haben: dieser Weg ist, selbst die Quelle zu suchen, und zu dem Ursprung zurückzukehren, um die Wahrheit rein und unvermischt zu finden. Diese Quelle und der Ursprung der Kunst ist die Natur selbst." Es ist derselbe Weg, den die Experimentalmethode neuerer Physiker und Mediziner eingeschlagen hat (vgl. I, S. 94—97).

Die Zeichnung ist zuerst einfach und geradlinig, dann stark und übertrieben, hierauf erhaben, von hoher Schönheit, endlich von gefälliger Schönheit. Alle diese Wechsel aber kommen von wiederholten Ansätzen zur Annäherung an die Natur. —

Ist es erlaubt, auch hier die Regungen des kritisch-skeptischen Geistes des Jahrhunderts wiederzuerkennen? Systeme galten als Ausgeburten der Selbstliebe und Brutstätten des Irrthums, Aphorismen und Observationen für die Methode der Wahrheit. Das blose Abschütteln der Autorität, das „Selbstdenken" als solches war die Wünschelruthe der Wahrheit. Regeln waren Krücken, die den Genius hemmen, das Gesetz der Feind der Freiheit, der Stil, der den Einzelnen hält und trägt, über sich und seine Beschränktheit und Schwäche, wo nicht Dürftigkeit und Gemeinheit erhebt, soll sich als beschränkendes Medium zwischen den Geist und die Fülle der Dinge einschieben, ja selbst das Gesetz der Schönheit raubt uns etwas von der Freiheit der Aussicht in die Natur. Da nun, je weiter man zurückging, um so

mehr der Einzelne und seine Freiheit zurücktrat vor dem Typus, der Überlieferung, so schien aller Fortgang der Kunst in stetem Kampf mit der Satzung errungen, die sich allezeit zwischen Kunst und Natur stellt.

1. Der ältere Stil Winckelmanns, der bis auf Phidias geht, würde eine 201
Folge sehr verschiedener Formen in sich begreifen; er wäre eigentlich nur ein Name für einen sehr langen Weg, länger und wandlungsreicher als der von Phidias bis zum Ende der alten Kunst. Man denke an Werke, wie die Metopen von Selinus, den Apollo von Tegea, das Denkmal von Xanthos, die Aegineten, oder an die Stilfolgen der Vasenbilder. Er ahnte selbst: „da wir unter dem älteren Stil den längsten Zeitlauf der griechischen Kunst begriffen, so würden die späteren Werke von den ersten sehr verschieden gewesen sein". Somit ist dieser Begriff ein (nach Kants Ausdruck) limitirender oder unendlicher: er umfaßt alles, worin die Kunst noch nicht die vollkommene Beherrschung der Darstellungsmittel gefunden hat.

Noch ein Problem war, wie wir sahen, die Scheidung des altgriechischen Stils vom etruskischen. Beider Definitionen sahen sich zum Verwechseln ähnlich. Wogegen eine andere Verwirrung wenigstens angefangen hatte sich aufzuklären: die des echt alterthümlichen und des nachgeahmt alterthümlichen oder archaistischen. Winckelmann war der Thatsache bereits auf der Spur, daß der alte Stil in mehr oder weniger genauer Nachbildung zu allen Zeiten für Bildwerke des Cultus in Anwendung blieb, und nicht blos für diese, wurden doch vor der augusteischen Zeit für Bedürfnisse der Liebhaber alle möglichen Manieren früherer Meister und Schulen getreu nachgeahmt.

„Man kann, warnt er, nicht behutsam genug gehen in Beurtheilung des Alters der Arbeit; und eine Figur, welche hetrurisch oder aus der älteren Kunst der Griechen scheint, ist es nicht allezeit. Es kann dieselbe eine Copie oder Nachahmung älterer Werke sein. . . Bei göttlichen Figuren scheint der ältere Stil etwas angenommenes zu sein, zur Erweckung größerer Ehrfurcht . . . vermuthlich, um denselben in solcher Gestalt ein höheres Alterthum und durch dieses mehr Verehrung einzuprägen. . . Wie die Dinge in der Welt vielmals im Cirkel gehen und dahin zurückkehren, wo sie angefangen haben, so bemühten sich die Künstler, den alten Stil nachzuahmen, welcher durch die wenig ausschweifenden Umrisse der ägyptischen Arbeit nahe kommt; . . . einen diesem entgegengesetzten Stil könnte man in einigen Reliefs finden, welche wegen einiger Härte und Steife für hetrurisch, oder für altgriechisch zu halten wären, wenn es andere Anzeichen erlaubten". Beneidenswerthe Zeit, wo er als modernes Analogon noch weiter nichts als die in England beliebte Costümirung der Porträts à la Van Dyck anführen konnte! Und so erhalten wir hier gleich an der Schwelle die entmuthigende (doch zum Glück voreilige) Erklärung, daß sich von Werken der Bildhauerei (d. h. von Statuen) dieses

202 Stils in Rom nichts erhalten hat". (Sie gingen nur unter anderen Namen.) Einige Vasen aus Neapel, einige Münzen von Großgriechenland und Sicilien, darunter die von Pästum mit dem dreizackschwingenden Neptun; die stoschische Gemme des sterbenden Othryades, die den Stil der Zeit Anakreons haben möge. „Die Arbeit ist mit Fleiß geführt, und es fehlt den Figuren nicht an Ausdruck; die Zeichnung derselben aber ist steif und platt, die Stellung gezwungen und ohne Grazie". Die Köpfe jener Münzen sind gezeichnet wie der bekannte Pallaskopf auf den athenischen: „kein Theil derselben hat eine schöne Form, folglich auch das Ganze nicht; die Augen sind lang und platt gezogen, der Schnitt des Mundes geht aufwärts, das Kinn ist spitzig und ohne zierliche Wölbung". Er bemerkt, Handlung und Stellung seien damals heftig gewesen: und hierfür sprachen manche Bilder der jagenden Artemis und der Pallas in Angriff, zahlreiche Scenen des bacchischen Schwarms und blutiger Kämpfe zwei- und vierfüßiger Menschen und Halbmenschen. — Endlich die „Zierlichkeit" (für die er die Analogie unserer Quattrocentisten anzog) suchte man in der ebenso fein gefälteten und geplätteten, wie graziös getragenen und gehaltenen Gewandung.

Sonst, wenn er von einem „angenommenen Systema von (idealischen) Regeln" spricht, von der „Gewißheit der Kenntniß, wo alles aufgedeckt vor Augen liegt", von der „nachdrücklichen aber harten Zeichnung, in welcher sich der genau bezeichnete Umriß offenbare", von „Mangel an Grazie": so wird man zugestehen, daß diese Merkmale ungefähr auf die Giebelgruppen Aeginas passen. Denn ihre Formen sind von vollkommener Kenntniß und herber Wahrheit, die Gesichter typisch (er bemerkt, das Gesicht an weiblichen Köpfen sei fast zweifelhaft), die Handlung ohne malerische Zufälligkeit, von pantomimischer Strenge.

Auf diesen Denkmälerapparat gründet er nun seine Charakteristik des Stils.

„Der ältere Stil war auf ein Systema gebaut, welches aus Regeln bestand, die von der Natur genommen waren, und sich nachher von derselben entfernt hatten und idealisch geworden waren. Man arbeitete mehr nach der Vorschrift dieser Regeln als nach der Natur, die nachzuahmen war: denn die Kunst hatte sich eine eigene Natur gebildet".

In diesem älteren Stil waren die Regeln despotisch streng. Es war eine Art drakonische Gesetzgebung. Die Ägypter machten sich nie frei davon. „Man stelle sich ihr Systema in Absicht der Figuren wie das Systema der Regierung zu Creta und zu Sparta vor, wo von den alten Verordnungen ihrer Gesetzgeber keinen Fingerbreit abzuweichen war; . . . sie arbeiteten nach einer in Statuten gesetzten und angenommenen Regel wie nach einem und demselben Muster".

Und nicht anders war es in den Anfängen der Kunst bei den übrigen Völkern. Auch bei den Hetruriern war die Kunst damals „wie ein schlechtes Lehrgebäude, welches blinde Nachfolger macht und nicht zweifeln noch untersuchen läßt".

Dieser ältere Stil hat zwei bestimmt zu unterscheidende uns übrigens bereits bekannte Phasen.

In jener starrgesetzlichen Kunst der Ägypter war „die allgemeine und vornehmste Eigenschaft der Zeichnung (des Nackten) das Gerade, oder die Umschreibung der Figur in wenig ausschweifenden und mäßig gewölbten Linien. In der großen Einheit ihrer Zeichnung sind die Knochen und Muskeln wenig, Nerven und Adern aber gar nicht angedeutet." Von den Elementen des Schönen war also die Einfachheit da, aber es fehlte die Mannigfaltigkeit, und mit ihr die Grazie und das Malerische.

Ganz ähnlich fanden wir die ältesten Werke der Hetrurier: der Umriß „senkt und hebt sich wenig, die Muskeln sind wenig angedeutet, weshalb ihre Figuren dünne und spillenmäßig aussehen." Auch „unter den Griechen waren die ersten Züge einfältig und mehrentheils gerade Linien"; obwohl ihm diese „platte Art zu zeichnen" nur auf Münzen begegnet ist.

Dann aber warf sich die Zeichnung auf eine ganz entgegengesetzte Darstellungsweise. Die Verbesserer der griechischen Kunst, „da sie zu größerer Wissenschaft gelangten", verließen wie die hetrurischen Künstler und gleichzeitig mit ihnen den ersten Stil. Die Eigenschaften und Kennzeichen dieses zweiten alterthümlichen Stils sind „eine empfindliche Andeutung der Figur und deren Theile. . . . Die Muskeln sind schwülstig erhoben und liegen wie Hügel; die Knochen sind schneidend gezogen, und allzu sichtbar angegeben, wodurch dieser Stil hart und peinlich wird".

Die gesetzliche Strenge begegnet uns auch hier, aber sie war weniger hieratisch-conventionell, als wissenschaftlich-stilistisch. Ihre Ursache lag ja in den gründlichen Naturstudien dieser Zeit. „Da die Wissenschaft in der Kunst vor der Schönheit vorausgeht, und als auf richtige strenge Regeln gebaut, mit einer genauen und nachdrücklichen Bestimmung zu lehren anfangen muß, so wurde die Zeichnung regelmäßig aber eckigt, bedeutend aber hart und vielmals übertrieben, . . . mächtig aber ohne Grazie. . . . In dieser Härte offenbart sich der genau bezeichnete Umriß, und die Gewißheit, wo alles aufgedeckt vor Augen liegt. Denn die Zeichnung führt nicht durch schwebend verlorene und leicht angedeutete Züge, sondern durch männliche, obgleich etwas hart und genau bezeichnete Umrisse zur Wahrheit und zur Schönheit der Form".

Dieser etruskische Stil kann manierirt genannt werden, „welches nichts anderes ist als ein beständiger Charakter in allerlei Figuren. Da nun einerlei Charakter kein Charakter ist, so könnte man auf die hetrurischen

Künstler das, was Aristoteles am Zeuxis tadelt, deuten, nämlich, daß sie keinen Charakter gehabt haben.

2. Im zweiten oder hohen Stil hatte sich die Zeit ausgedrückt, in der nach dem einmüthigen Urtheile der Alten selbst, ihre größten Meister gewirkt, die Zeit der völligen Erleuchtung und Freiheit in Griechenland.

Durch den Sieg bei Marathon, „welcher wunderbar in aller Geschichte bleibt", erhob sich Athen über alle Städte und wurde durch Ansehen und Macht der vornehmste Sitz der Künste und Wissenschaften, also daß „die Kunst mit Athen immer einerlei Schicksal gehabt und ihre Aufnahme vorzüglich von dem Wohlstande dieser Stadt abgehangen hat."

Dem Nationalkriege folgten die merkwürdigsten fünfzig Jahre Griechenlands. „Ein Grund zur Größe war gelegt, auf dem ein dauerhaftes und prächtiges Gebäude konnte aufgeführt werden: die Weisen und Dichter legten die erste Hand an dasselbe, die Künstler endigten es, und die Geschichte führt uns durch ein prächtiges Portal zu demselben . . . Alle Kräfte schienen in Bewegung zu kommen, und die großen Gaben dieser Nation fingen an sich mehr als jemals zu zeigen. Die außerordentlichen Menschen und großen Geister, welche sich von Anfang der großen Bewegung in Griechenland gebildet hatten, kamen jetzt alle mit einmal hervor. Herodot las seine Geschichte zu Elis allen Griechen vor. Aeschylus trat mit den ersten regelmäßigen Tragödien im erhabenen Stil ans Licht, man fing an, die Gedichte des Homerus abzusingen, die ersten Komödien wurden durch Epicharmus aufgeführt, Simonides der erste Dichter in Elegien gehörte unter die Erfinder dieser großen Zeit, Gorgias gab der Redekunst die Gestalt einer Wissenschaft, in Athen wurden zu Sokrates Zeit durch Antiphon die ersten gerichtlichen Reden schriftlich aufgesetzt, ja die Weisheit selbst ward dort zuerst öffentlich durch Anaxagoras gelehrt: das waren die großen Vorbereitungen zur Vollkommenheit der Kunst, zu welcher sie nunmehr mit mächtigen Schritten ging."

Die Jahre des Perikles waren die glückseligste Zeit für sie, ihr goldenes Zeitalter, die Epoche des Phidias und Parrhasius, — wo die Eintracht arbeiten half, und das entschiedene Verdienst eines jeden die Eifersucht entkräftete. Das Unglück selbst mußte zur Beförderung der Kunst dienen, und die Verheerung und Zerstörung der Stadt gab den Künstlern Gelegenheit, sich gleich anderen großen Männern zu zeigen. Und die Wirkungen dieser der Kunst heiligen Zeit dauerten noch fort während jenes Krieges, der zur gänzlichen Entkräftung der Nation führte und mit dem Verlust der Freiheit endigte; denn in seiner ersten Olympiade blühten die Meister des hohen Stils, Polyklet, Myron, Skopas, Pythagoras, Alkamenes.

Aber für die Zeit des Phidias, Polyklet, Alkamenes war die Denkmälernoth noch größer als für ihre Vorgänger. „Der Name des Phidias ist der Kunst heilig, weil dieselbe durch seine Schüler und ihre Nachfolger

bis zur höchsten Vollkommenheit geführt werde." Aber mehr als den heiligen Namen gab es auch fast nicht. „Zu einer deutlichen Bestimmung der Kenntnisse und der Eigenschaften des hohen Stiles der großen Verbesserer der Kunst ist nach dem Verlust ihrer Werke nicht zu gelangen." Er ruft Analogien gleichzeitiger Dichtung zu Hilfe, den Riesenschritt der Tragödie von 203
Aeschylus zu Sophokles. So werde es mit dem Übergang von „Eladas" (einem nichtexistirenden, aus einer falschen Lesart entstandenen Meister) zu Phidias, von Hagelaidas zu Polyklet gewesen sein. „Aber die Zeit hat uns über beider Werke zu urtheilen beraubt." Wir können eben nur sagen, die Verbesserer der Kunst werden sich über das angenommene System von idealischen Regeln erhoben und der Wahrheit der Natur genähert haben.

„Die Natur lehrte aus der Härte und von hervorspringenden und jäh abgeschnittenen Theilen der Figur in flüssige Umrisse gehen . . . und sich weniger gelehrt als schön, erhaben und groß zu zeigen . . . Da nun außer der Schönheit die vornehmste Absicht dieser Künstler die Großheit gewesen zu sein scheint, so kann ihr Stil der große genannt werden. . ." Ferner waren jene Meister, z. B. Polyklet, Gesetzgeber in der Proportion . . . „in einer vollkommenen Übereinstimmung der Theile und in dem erhobenen Ausdruck suchten sie die Schönheit; mit strengen Begriffen der Schönheit also fing die Kunst an, wie wohleingerichtete Staaten mit strengen Gesetzen, groß zu werden. . . Sie suchten mehr das wahrhaftig Schöne, als das Liebliche. Und da nur ein einziger Begriff der Schönheit, welcher der höchste und sich immer gleich ist, und jenen Künstlern beständig gegenwärtig war, kann gedacht werden, so müssen sich diese Schönheiten allezeit diesem Bilde nähern und sich einander ähnlich und gleichförmig werden."

Aber „Annäherung an die Naturwahrheit" war wohl nicht das rechte Wort. Nie ist die Kunst so eines geworden mit der Natur, als in jener herrlichsten Zeit Athens. Die Marmorgruppen der Parthenongiebel, die doch nur unter Phidias Leitung gearbeitet wurden, sie waren in dieser Beziehung die überraschendste Offenbarung alter Kunst, die nach Winckelmann gekommen ist. Jetzt erst lernte man die griechische Kunst von der Seite ihres Naturalismus kennen, und in einer Weise, von der er keine Ahnung gehabt. Er wähnt, jene Künstler hätten die Schönheit allein in der vollkommenen Übereinstimmung der Theile gesucht, und der großen Richtigkeit einen gewissen Grad schöner Formen aufgeopfert, ihre Zeichnung habe noch etwas vom systematischen gehabt und von dem was sich von der Natur entfernt (Trattato prelim. LXV). Aber es scheint damals durch die hellenischen Kunstschulen ein Zug gegangen sein, wie um 1500 durch die italienischen. In ähnlicher Weise werden sich ihre Meister von der herkömmlichen Behandlungsweise losgesagt haben, wie etwa Michelangelo von der Trockenheit der Quattrocentisten, oder wie Tizian von der Symmetrie und all der unmalerischen

Peinlichkeit, Goldpracht, Metallschärfe und Emailglätte des paduanisch-venezianischen Stils. Vielleicht liegt auch darin eine Analogie zu dem Gegensatz peloponnesischer und attischer Kunst, daß der Florentiner sich in ein Ideal vollkommener Körperlichkeit warf, der Venezianer aber malerische Wirkung und Freiheit fand. Gerade so hätten die Griechen damals gefühlt, daß es mit jenen athletisch herben Normalkörpern, jener Zierlichkeit des Gefältels,
204 jenen maskenhaften Gesichtern und jenen typischen Attituden genug sei . . . Nun ist in ihren Werken eine Freiheit von jeglicher Befangenheit, der Überlieferung und der Manier, die der Natur sozusagen ohne jeden Ballast gegenüber steht. —

Winckelmann wußte, als er die Kunstgeschichte schrieb, nur zwei Werke dieses hohen Stils anzugeben. Das eine war die Pallas der Villa Albani, jetzt in der Münchner Glyptothek. In ihrem Kopfe sei eine gewisse Härte, die aber besser empfunden als beschrieben werden könne; man könne in dem Gesicht eine gewisse Grazie zu sehen wünschen, die dasselbe durch mehr Rundung und Lindigkeit erhalten würde. Es ist der der Pallas eigene (auch in der Colossalbüste am selben Ort wiederkehrende) Zug, — in dem jungfräuliche Herbe, Streitbarkeit, und jene Geisteskraft, die ein Heer von Gedanken zu bändigen scheint, sich verschmelzen —; und was man auch von seiner Herkunft denken mag, gewiß ist, daß wir uns nicht vorstellen können, wie diesen Typus eine andere Zeit hätte finden sollen, als diese, die für die hohen, königlichen Weiber, die Amazone, die Hera, die siegende Aphrodite ein so sichtbares Charisma hatte. — Die Statue (von carrarischem Marmor) gehört nicht zu dem Kopfe (von parischem), und ist späteren Ursprunges.

Etwas verwirrt wurde die Charakteristik infolge des Versehens hinsichtlich des Skopas, durch das die Niobegruppe (die er für das Original hielt) dem hohen Stil zufiel. Hier war nun freilich von jenem „Schein der Härte" nichts zu sehen, vielmehr eine „hohe Einfalt der ganzen Zeichnung", ein gleichsam „unerschaffener Begriff der Schönheit." Da sollte nun von der angenommenen Gesetzesstrenge dieses Stils eine Spur wenigstens zu finden sein in der Annäherung an einen einzigen, höchsten Schönheitsbegriff, in der „Ähnlichkeit der Köpfe der Niobe und ihrer Töchter, welche unmerklich, und nur nach Alter und dem Grade der Schönheit in ihnen, verschieden seien." Die Behandlung des Ausdruckes galt als Beweis, daß diese Künstler die Gesichter „rein von Empfindlichkeit und entfernt von inneren Empörungen, mit einer friedlichen immer gleichen Seele vorgestellt." Und richtig ist, daß in den höchsten Werken dieser Zeit Empfindung und Affect nicht tonangebendes Motiv sind, obwohl ja das Parthenon nicht nur ein Palladion enthielt,
205 sondern auch einen Götterstreit und wilde Centaurenkämpfe. Aber die Panathenäenprocession zeigt, wie man sich auch in Scenen aus dem Leben von Individualisirung in gemessener Ferne hielt.

Der augenfälligste Mangel der Winckelmannschen Theorie ist eben, daß hinter der Linearschönheit ein Hauptzug dieser großen Zeit — wie jeder genialen Zeit ganz zurücktritt: die Originalität, die Feststellung göttlicher Charaktere, in denen eines jeden Ahnen für immer, unverbesserlich, schlechthin giltige Gestalt gewann. Solange die Menschheit das Göttliche im menschlichen Bilde darstellen zu können glaubte, haben die Völker und die Jahrhunderte hier gefunden, was ihre Phantasie nie gefunden hätte, und was ihnen doch all ihres Verlangens nach Gegenwart des Unendlichen Erfüllung schien. „Das ist das Große im Zeus des Phidias, sagt Dio Chrysostomus, daß wer ihn geschaut, nie ein ander Bild in sich aufkommen läßt, also daß er erst Hellas, dann alle Nationen um diese Gestalt versammelt hat".

Die zwiefache Grazie

Diese Beschreibung des hohen Stils wäre recht unzulänglich, wenn der Schriftsteller nicht durch eine Bemerkung des Plinius über die Grazie noch auf eine andere Gedankenreihe geführt worden wäre. Die Behauptung, daß die Grazie durch Apelles und Praxiteles in die Kunst eingeführt worden sei, machte ihn stutzig. „Folglich, wird Jemand sagen, waren die Werke des Phidias, des Skopas, des Myron, des Polyklet ohne Grazie", ohne das „vernünftig gefällige?" Wirklich schreibt er ihnen einmal „den hohen Stil ohne Grazie" zu, und erklärt dies Fehlen der Grazie in den Werken des attischen und des argivischen Meisters aus der Höhe ihrer Ideen und der Strenge ihrer Zeichnung. Aber es widerstrebte ihm, dem Phidias, der Niobe die Grazie abzusprechen, die in der Einfalt und Stille der Seele wirkt und die ja über die Werke des Alterthums sich allgemein ergossen hatte. Er fragt sich, ob es nicht auch im Alterthum geschmacklose Kritiker gegeben habe. Die Lösung fand er in der Annahme einer zwiefachen Grazie. Er erinnert daran, „daß die Grazien, wie die Musen, bei den ältesten Griechen nur in zwei Namen verehrt wurden". Zwar passen die Stellen, auf die er sich beruft, nicht ganz; aber der Werth des Gedankens, den er daran knüpft, hängt nicht ab von jenen Texten. Was also jene Gewährsmänner des Plinius 206
Grazie des Apelles nannten, sei eine besondere Grazie, von der man eine andere, die er hohe Grazie nennen will, unterscheiden könne. „Ich habe gesucht, ohne nachtheilig von so großen Künstlern zu urtheilen, einen Unterschied dieser Grazie von einer höheren anzugeben". Dem Versuche, beide Begriffe gegeneinander abzugrenzen, verdanken wir eine der schönsten Stellen seiner Werke (vgl. II, S. 62).

„Die Grazie des Phidias und seiner Zeitgenossen ist wie die himmlische Venus, von der Harmonie gebildet, beständig und unveränderlich. Eine Gesellin aller Götter, scheint sie sich selbst genugsam und bietet sich nicht an,

sondern will gesucht werden; sie ist zu erhaben, um sich sehr sinnlich zu machen; denn das höchste hat, wie Plato sagt, kein Bild. Mit den Weisen allein unterhält sie sich, und dem Pöbel erscheint sie störrisch und unfreundlich, sie verschließt die Bewegungen der Seele in sich und nähert sich der seligen Stille der göttlichen Natur, von der sich die großen Künstler, wie die Alten schreiben, ein Bild zu entwerfen suchten. Dieser Grazie opferten die Künstler des hohen Stils. Mit dem Phidias wirkte sie in der Bildung des olympischen Jupiter, . . . sie wölbte, wie in dem Urbild des Künstlers, den stolzen Bogen seiner Augenbrauen mit Liebe, und goß Huld und Gnade aus über den Blick seiner Majestät. Sie krönte mit ihren Geschwistern und den Göttinnen der Stunden und der Schönheit das Haupt der Juno zu Argos, als ihr Werk, woran sie sich erkannte, und an dem sie dem Polycletus die Hand führte. In der Sosandra des Kalamis lächelte sie mit Unschuld und Verborgenheit; sie verhüllte sich mit züchtiger Scham in Stirn und Augen, und spielte mit ungesuchter Zierde in dem Wurfe ihrer Kleidung. Durch dieselbe wagte sich der Meister der Niobe in das Reich unkörperlicher Ideen und erreichte das Geheimniß, die Todesangst mit der höchsten Schönheit zu vereinigen: er wurde ein Schöpfer reiner Geister und himmlischer Seelen, die keine Begierde der Sinne erwecken, sondern eine anschauliche Betrachtung aller Schönheit wirken; denn sie scheinen nicht zur Leidenschaft gebildet zu sein, sondern dieselbe nur angenommen zu haben".

„Die andere Grazie dagegen — die vornehmste Eigenschaft des folgenden Stils — ist wie die Venus von der Dione geboren, mehr der Materie unterworfen, eine Tochter der Zeit, und nur im Gefolge der ersten, die sie ankündigt für diejenigen, die der himmlischen Grazie nicht geweiht sind (che non sanno i misteri ec.) Die Künstler des schönen Stils gesellten mit der ersten und höchsten Grazie die zweite, und sowie Homers Juno den Gürtel
207 der Venus nahm, um den Jupiter gefälliger und liebenswürdiger zu erscheinen, so suchen diese Meister die hohe Schönheit mit einem sinnlichen Reiz zu begleiten, und die Großheit durch eine zuvorkommende Gefälligkeit gleichsam geselliger zu machen". —

Dieser von Winckelmann erfundene Begriff der hohen oder strengen Grazie klang seiner Zeit fremd, denn sie räucherte einer ganz anderen Grazie; vielen schien sie ein Widerspruch im Beisatz. Voltaire z. B. war es selbstverständlich: le sérieux n'est jamais gracieux, il n'attire point; il approche trop du sevère qui rebute. Mengs erklärte sich in diesem Punkte aufs schärfste gegen seinen Freund. „Er nenne die Zeichnung Leonardos, Andreas, Guidos, Albanos schön, die des Correggio graziös; das Austere vertrage sich nur mit dem erhabenen, höchstens mit dem schönen Stil, gar nicht mit dem süßen und anmuthigen, da Strenge und Anmuth sich schnurstracks entgegenlägen". Winckelmann hatte zuerst wieder einen Reiz geahnt, der ge-

waltiger ist als der Reiz der Blicke und holden Wellenlinien des Malers der Grazie.*)

Je mehr man kennen lernte von jener großen Zeit, und an ihr seine Begriffe verbesserte, um so klarer sah man, daß in den angeführten Worten der Charakter der Kunst höchster Ordnung gegenüber aller Kunst zweiter Ordnung verzeichnet sei, — der Kunst die sich an die edlen Elemente menschlicher Natur wendet, an ihre Fähigkeit, Erhebung in dem zu finden, was sie zu demüthigen scheint.

Zeus, Hera, Pallas, ausgeführt in der geisterhaften Größe und Pracht der Goldelfenbeinkunst — und für diese gedacht —, sie versinnlichten das Göttliche in seiner Ruhe, Erhabenheit, Überweltlichkeit, wo es uns des Gefühles seiner Gegenwart theilhaftig macht, indem es uns in den Staub der Endlichkeit niederwirft. Die Kunst kann das Göttliche auch mittels der Seelensprache darstellen, durch den Ausdruck jenes höheren Lebens, jenes gesteigerten Zustandes, der Plato ein gottverhängter schien, mochten es nun die Musen sein, oder Eros, oder der Orakel- und Sühnegott, oder Dionysos, die ihn gesandt. Dies war der Weg der folgenden Zeit.

Aber die Selbstgenügsamkeit, die sich nicht anbietet, sondern aufgesucht werden will, die zu erhaben ist, um sich sehr sinnlich zu machen und der seligen Stille göttlicher Natur sich nähert, unwandelbar wie die Himmelsharmonie, die ungesuchte Zier, das Lächeln mit Unschuld und Verborgenheit, die Gestalten, die kein Sinnenfeuer entfachen und nicht zur Leidenschaft bestimmt erscheinen — nie sind Worte dem Geheimniß so nahe getreten, haben 208
das Unaussprechliche einer Kunst fast verrathen, — die nichts zu wollen scheint und alles kann; die dahin sich verstieg, wo der Gedanke selbst nicht hinreicht, und was sie dort sah, mit solcher Machtvollkommenheit des Geistes und der Hand in die Körperwelt herabholte; die jungfräulich rein war, und gegen deren männlich-meisterliches Verwalten der Geheimnisse der Sinnen- und Geisterwelt alle Nachgebornen unmündig scheinen; die durch nichts den Sinnen entgegenkommt, und doch ein Unendliches uns sinnlich nahe bringt, fühlbar macht. —

3. *Der schöne Stil* fällt in das letzte Alter der großen Leute in Griechenland. Es war die Zeit als Epaminondas, der größte Mann aller Griechen, sein Vaterland Theben mächtig machte: Xenophon und Plato waren in ihren besten Jahren, und Demosthenes trat nach ihnen auf und redete unüberwindlich für sein Vaterland. Damals blühte Praxiteles, und eine Zeit nach ihm erschien Lysipp. Die besten dieser Dichter und Künstler waren

*) Den Alten war der Begriff nicht fremd. Coeli nempe chorum sideribus comptum et coronatum suda tempestate visimus, pictis noctibus *severa gratia*, torvo decore; suscipientes in hoc perfectissimo mundi, ut ait Ennius, clypeo, miris fulgoribus variata caelamina. Apul. de Deo Socr.

noch von dem Stamm, welcher in dem Grunde der stolzen Freiheit gepflanzt war, entsprossen. Der Geist der Kunst war freilich ein anderer: Griechenland schmeckte die Süßigkeit der Freiheit ohne Bitterkeit, in einiger Erniedrigung, aber in Eintracht; und die fast erloschene Eifersucht, welche sie entkräftet hatte, ließ ihnen, wie wenn ihre Wuth in der Liebe aufhört, eine stolze Erinnerung der vormaligen Größe und die Ruhe übrig. Denn die Macedonier, die Feinde ihrer Freiheit, — aus deren Lande man ehemals nicht einen nützen Leibeigenen haben konnte — hatten sich zwar über sie erhoben, begnügten sich aber, der Freiheit nur die Waffen genommen zu haben, und suchten fern von ihnen Abenteuer und andere Reiche. In dieser Ruhe überließen sich die Griechen ihrer natürlichen Neigung zum Müßiggang und zu Lustbarkeiten, und selbst Sparta ging von seiner Strenge ab: der Müßiggang füllte die Schule der Philosophen, die Lustbarkeit beschäftigte Dichter und Künstler, und diese suchten nach dem Geschmack ihrer Zeit das Sanfte und Gefällige, da die Nation in der Weichlichkeit ihren Sinnen zu schmeicheln suchte. Die Sitten beförderten die letzte Feinheit und den aufs höchste getriebenen Geist in den Werken des Witzes und der Kunst. —

Nach jenen Sätzen über die Grazie sollte man denken, daß des Autors Geschmack und Neigung ganz in der Richtung des hohen Stils liege. Aber wenn wir ihn nun von den Werken des schönen Stils sprechen hören, so zeigt sich die Macht der Gegenwart, die stärker ist als die Ahnung des Entschwundenen, wenn auch Größeren. „Wenn man Winckelmanns Kunsturtheile miteinander vergleicht (bemerkt A. W. Schlegel), so fällt in die Augen, daß, wiewohl er mit Verehrung von dem hohen und strengen Stil redet, seine Neigung entschieden auf gefällige Ausbildung ging. Wie wenig sagt er von dem Kopf der Ludovisischen Juno, von der Niobe, und mit welcher Liebe verweilt er beim Sturz des Hercules, bei dem vaticanischen Apollo, lauter Werken des gelehrten und zierlichen Stils, worunter nichts aus der Zeit vor Alexander dem Großen herstammt".

209 „Von dem schönen (oder fließenden) Stil kann man mit mehr Zuverlässigkeit reden als von dem hohen Stil: denn einige von den schönsten Figuren des Alterthumes sind ohne Zweifel in der Zeit, in welcher dieser Stil blühte, gemacht, und viele andere, von denen dieses nicht zu beweisen ist, sind wenigstens Nachahmungen von jenen". Dieser Stil „hebt sich an von Praxiteles und erlangt seinen höchsten Glanz durch den Apelles und Lysipp." Dieser soll dann der Wellenlinie, wie wir schon hörten, zum völligen Siege verholfen haben.

Nun wird man zwar zweifeln können, ob wirklich die undulirenden Formen (z. B. des vaticanischen „Antinous"-Hermes) der Natur und Schönheit näher treten als die in Flächen und Winkeln aufgebauten (des Doryphoros). Freilich sind jene fließenden Linien z. B. einer weich angelehnten

Satyrfigur nach Praxiteles oder eines Sauroktonos, von unaussprechlichem Reiz; und die stärker anschwellenden Wallungen an einem Schaber im Braccio nuovo des Vaticans stehen ganz in Einklang mit dem Ausdruck der Beweglichkeit und Spannkraft der Gestalt.

Auch hier wurden, wie bei dem älteren Stil, sehr verschiedene Schulen und Meister unter einen Begriff gebracht, der, wenn er für alle passen sollte, etwas vag sein müßte. Die Kunst des Praxiteles ist nach Form und Geist grundverschieden von der des Lysipp; Laokoon und der Torso kommen wieder aus anderen Sphären.

Am besten paßt das Bild der zweiten Grazie wohl auf die zweite attische Schule, in der die Kunst mit Vorliebe das Gebiet des Empfindungslebens betrat, tragische und komische Affecte, begeisterte und sentimentale Zustände zu tonangebenden Motiven machte, die auch die Wahl der Formen bestimmten. „Das Mannigfaltige und die mehrere Verschiedenheit des Ausdruckes that der Harmonie und der Großheit in dem schönen Stil keinen Eintrag: die Seele äußerte sich nur wie unter einer stillen Fläche des Wassers, und trat niemals mit Ungestüm hervor. In Vorstellung des Leidens bleibt die größte Pein verschlossen. Die Kunst philosophirte mit den Leidenschaften“.

Unleugbar sind die reizvollsten Schöpfungen die von der „gefälligen Grazie“ inspirirten. Ihre Gebilde rühren uns unmittelbarer, lebhafter — erschütternder oder schmelzender. Doch ist die Wärme, die sie ausstrahlen, nicht die Glut der Sinne, oder nur in der Verklärung der Poesie, geläutert zum Duft der Psyche. Die Empfindung hat jene jugendliche Reinheit, deren Genius uns erscheint im Eros des Praxiteles. „Die Freude schwebt wie eine
sanfte Luft, die kaum die Blätter rührt, auf dem Gesicht einer Leukothea“. 210
Es ist der mehrerwähnte Bacchuskopf im Saal des sterbenden Fechters gemeint.

Diese gefällige Grazie wurde nach Winckelmann zuerst in der Malerei erzeugt und durch diese der Bildhauerkunst mitgetheilt. „Parrhasius der Maler ist durch dieselbe unsterblich, und der erste dem sie sich geoffenbart hat. Es ist merkwürdig, daß der Vater dieser Grazie und Apelles, der sich dieselbe völlig eigen gemacht, unter dem wollüstigen ionischen Himmel und in dem Lande geboren waren, wo der Vater der Dichter einige hundert Jahre vorher mit der höchsten Grazie begabt worden war. Mit einer zärtlichen Empfindung begabt, die ein solcher Himmel einflößt . . . . kam Parrhasius nach Athen und wurde ein Freund des Weisen, des Lehrers der Grazie, der dieselbe dem Plato und Xenophon entdeckte. Er war der erste, der den Figurenköpfen, die vor ihm eine harte und strenge Miene hatten, ein heiteres Wesen und die Grazie nebst mehrerer Zierlichkeit in den Haaren gab, und sein größter Vorzug bestand in dem schönen Umriß, in dessen Rundung, in Licht und Schatten“. —

Beide Arten der Grazie sind nur idealen und hohen Schönheiten eigen; obwohl die Grazie sich auch über Gestalten ergossen hat, die nicht die voll-

kommene Idee der Schönheit haben, um, was dieser abgeht, durch ihren Einfluß zu ersetzen. Diese ist die niedrigere Grazie, die vornehmlich Kindern eigen ist, als an welchen die Formen, die die Schönheit bildet, noch nicht völlig ausgeführt sind, und die also jener Grazie nicht fähig sein können. Wohl erst die Nachfolger haben, da sie die Zärtlichkeit und Gefälligkeit gesucht, auch die kindliche Natur einen Vorwurf ihrer Kunst sein lassen. Man könnte diese die komische, sowie jene die tragische und epische nennen. Die komische Grazie (grazia correggesca) ist in den Köpfen von Faunen und Bacchanten ausgedrückt durch ein freudiges Lächeln, wodurch die Winkel des Mundes in die Höhe gezogen werden; und da wo diese Fröhlichkeit sich durch solche Züge bezeichnet findet, hat allezeit die Bildung ein gemeines gesenktes Profil, oder eine vertiefte Nase". Winckelmann hielt den borghesischen Sauroktonos für würdig, das Original des Praxiteles zu sein, und glaubte, in den Ringern zu Florenz das Symplegma des Kephissodor oder Heliodor zu sehen. —

Der Geschichtschreiber hat nach inneren Gründen für die Hinwendung vom großen zum schönen Stil gesucht: sie sind rein hypothetisch und als blose Folgerungen aus seiner Theorie der Stilfolge wenig einleuchtend.

Noch einmal, zum letzten Male, tritt das Gesetz, diesmal freilich in Gestalt des Ideals selbst, zwischen Natur und Kunst. Ein altes, herbes System war verdrängt worden durch ein System hoher Schönheit, aber doch ein System, und einer Schönheit mehr der Maaße und Verhältnisse, als der Linien. Ideal, Großheit, Richtigkeit treten in eine gewisse Spannung zu Natur, Anmuth, Wellenlinie. „Da in der Kunst vieles idealisch geworden war, d. i. da die größten Meister das Schönste und das Höchste zu erschaffen suchten und sich davon ein Bild gemacht hatten, welches über die Natur erhaben war, so wird es geschehen sein, daß sich dieses Bild von der Natur entfernt hatte, die selbst in ihren Theilen nicht mehr völlig kenntlich war. . . Und da die Meister das Maaß eines jeden Theils auf dessen Punkt werden gesetzt haben, so ist nicht unglaublich, daß dieser großen Richtigkeit ein gewisser Grad schöner Formen aufgeopfert worden . . . ihre Großheit kann in Vergleichung gegen die Umrisse der Nachfolger eine gewisse Härte gezeigt haben: das Gerade blieb der Zeichnung jenes Stils noch einigermaßen eigen, und die Umrisse gingen dadurch in Winkel".

Erst im schönen Stil wurde also der Bann des Gesetzes vollkommen gebrochen; der Gegensatz zwischen Kunst und Natur fiel. Der Contour wurde fließend, undulirend, die Charaktere mannichfaltiger. Lysipp hat den Ruhm, die Natur mehr als seine Vorgänger nachgeahmt zu haben. Er führte die Kunst, vornehmlich auch durch anatomische Untersuchungen, zur Beobachtung und Nachahmung der Natur zurück, die in dem Ideal seiner Vorgänger in ihren Theilen nicht mehr völlig kenntlich war.

So unterschied der Rhetor Dionysius einen herben, blühenden und mittleren Stil. Der blühende sucht den Fluß wohlklingender Worte, die Harmonie und Abgemessenheit der Periode.

Doch war die letzte Befreiung griechischer Kunst keine Aufhebung der früher entdeckten Gesetze. „Die nächsten Nachfolger der großen Gesetzgeber in der Kunst verfahren nicht wie Solo mit den Gesetzen der Draco, sie gingen nicht von jenen ab: die Formen des vorigen Stils blieben auch in diesem zur Regel, denn die schönste Natur war der Lehrer gewesen: sondern wie die richtigsten Gesetze durch eine gemäßigte Erklärung brauchbarer und annehmlicher werden, so suchten diese die hohen Schönheiten, die von Statuen ihrer großen Meister, wie von der Natur abstracte Ideen und nach einem Lehrgebäude gebildete Formen waren, näher zur Natur zu führen, und eben dadurch erhielten sie eine größere Mannigfaltigkeit.“.

4. Von der vierten und letzten Periode hat er wenig zu sagen. Ein 211
Fortgang war eigentlich nicht mehr denkbar: „da die Verhältnisse und die Formen der Schönheit auf das höchste ausstudirt, und die Umrisse der Figuren so bestimmt waren, daß man ohne Fehler weder herausgehen noch hineinlenken konnte: so war der Begriff der Schönheit nicht höher zu treiben. Es mußte also die Kunst, da sie nicht weiter hinausging, zurückgehen. Zwar geht der Verfall der Kunst noch in derselben Richtung fort, wie ihr Steigen; aber der Naturalismus, nach dem man nun trachtete, war bereits Manier, und das was man als Fehler beseitigen wollte, erschien nur der Verweichlichung als Fehler. „Es wurden durch die Bemühung, alle vermeinte Härte zu vermeiden und alles weich und sanft zu machen, die Theile, welche von den vorigen Künstlern mächtig angedeutet waren, runder, aber stumpf, lieblicher, aber unbedeutender“. — —

Bloser Verfall ohne Erfindung neuer Darstellungsformen, wenn auch untergeordneter, giebt keinen Stil. Winckelmann kann wohl ein Nachlassen, fast Erlöschen der schaffenden Kraft aufzeigen, aber kaum falsche Manier, keine Veränderung der Grundsätze und des Geschmackes, kein Entschwinden der Technik und Formenkenntniß. Die Kunst bricht fast mit einem Male zusammen, bis dahin zeigt sie sich, wenn auch in immer vereinzelteren Leistungen, auf ihrer Höhe. Die moderne Plastik könnte man insofern als Fortsetzung der alten betrachten, als sie für den Weg abwärts mit allen seinen Stationen manierirter Stilarten uns die Exempel liefert. Wogegen nach unserem Geschichtschreiber „dem Alterthum bis zum Falle der Kunst der Ruhm eigen blieb, daß es sich seiner Größe bewußt geblieben: der Geist ihrer Väter war nicht gänzlich von ihnen gewichen, und auch mittelmäßige Werke der letzten Zeit sind noch nach den Grundsätzen der großen Meister gearbeitet. Die Köpfe haben den allgemeinen Begriff von der alten Schön-

heit behalten, und im Stande, Handlung und Anzuge der Figuren offenbart sich immer die Spur einer reinen Wahrheit und Einfalt. Die gezierte Zierlichkeit, eine erzwungene und übelverstandene Grazie, die übertriebene und verdrehte Gelenksamkeit, wovon auch die besten Werke neuerer Bildhauer ihr Theil haben, hat die Sinne der Alten niemals geblendet".

Er leitet den Verfall der Kunst aus ihrer schlechthinigen Vollendung nach Inhalt und Form ab, die keinen anderen Weg als den der Nachahmung und des Eklekticismus übrig ließ. „Die Nachahmung aber schränkt den Geist ein; was man verzweifelt zu übertreffen, wird man auch nicht erreichen". So kommt Winckelmann hier auf Begriffe, die er bei den früheren Epochen nicht verwandt hatte: Erfindung, psychologische Ursachen.

Seit Alexanders Tod, in den Empörungen und blutigen Kriegen der Diadochenzeit, wurde der Horizont der Kunst nie wieder heiter. Da sie, die das Leben von der Freiheit erhalten, mit deren Verlust sinken und fallen mußte, so wird ihr Flor gewiß nicht länger als bis nach Alexanders Tod gedauert haben. Freilich wurde sie nach Afrika und Asien gerufen, durch Ptolemäer und Seleuciden: aber unter einem ihr fremden Himmel wird sie schwerlich Wurzel gefaßt haben, und unter der Hofpracht mußte sie viel von ihrer Größe und ihrem wahren Verständniß verlieren. Wenigstens äußerte sich damals in der Litteratur zuerst der verderbte Geschmack der Pedanten. Indem er das Siebengestirn mit dem Marinismus vergleicht, vermuthet er, „bei der Ähnlichkeit der Schicksale der Kunst und der Gelehrsamkeit werde es auch an Borrominis und Berninis nicht gefehlt haben".

219 Die Kunst unter den Römern

Am Schluß des ersten Theiles steht auch ein Capitel von der römischen Kunst, wo die Nachrichten über ihren Stand zur Zeit des Freistaates gesammelt sind, die römische Männerkleidung beschrieben, besonders aber die bei den römischen Antiquaren herkömmliche und auch auf die Oltramontani übergegangene Ansicht „von einer eigenen Art römischer Arbeit in der Kunst" widerlegt wird. Dieser Begriff eines römischen Kunststils sei, soweit unsere jetzigen Kenntnisse gehen, nichts als Einbildung, entstanden aus der Erklärung mythischer Bilder durch Begebenheiten der römischen Geschichte, und aus einer „unzeitigen Ehrfurcht gegen die Werke griechischer Künstler; denn da sich viele mittelmäßige Werke finden, entsieht man sich, diese jenen beizulegen, und es scheint billiger, den Römern als den Griechen einen Tadel anzuhängen. Wir wissen, daß es römische Bildhauer und Maler gegeben hat, und es ist nicht unglaublich, daß es einige hoch in der Kunst gebracht haben und vielen griechischen zu vergleichen gewesen. Unter den griechischen Künstlern hingegen wird es auch mittelmäßige Helden, wie unter ihren Scribenten gegeben haben.

Wer wird den Nicander für einen großen Dichter halten, als wer nur schön findet, was dunkel ist. Die Kunst wird ihren Nicander und ihren Aratus gehabt haben. Aber die Kunstwerke mit römischen Inschriften und die Statuen mit Künstlernamen sind nicht hinlänglich zum Systema der Kunst und zur Bestimmung eines besonderen von dem hetrurischen und griechischen verschiedenen Stils. In der allerältesten Zeit ahmten sie vermuthlich die Hetrurier nach, und in ihren späteren und blühenden Zeiten werden ihre wenigen Künstler Schüler der griechischen gewesen sein". —

Der letzte Abschnitt der Kunstgeschichte erzählt diese Nachgeschichte griechischer Kunst in Rom. Die Römer, schreibt er, „nahmen ein empfindliches Herz (!) an gegen die Freiheit eines anderen Volkes, und Q. Flamininus hatte im 33. Jahre seines Alters die Ehre, die Griechen für freie Leute zu erklären". In der Kunst muß dies gleich zu spüren sein: wir brauchen nur die 155. Olympiade bei Plinius in die 145. zu verwandeln, so erhalten wir die Gruppe Antheus, Kallistratus, Polykles, Metrodor und vielleicht Apollonius Nestors Sohn, den Meister des Torso, eines der letzten vollkommenen Werke, welches die Kunst in Griechenland vor dem Verlust der Freiheit hervorgebracht hat. Zwar als seit Mummius Griechenland ein beständiger Raub der Römer geworden war (er giebt uns die Chronik dieser ersten Betheiligung der Römer an der Kunst): muß den Griechen der Muth gefallen sein, auf öffentliche
Werke der Kunst Kosten zu verwenden. Doch wurden die Römer auch Be- 220
förderer der Kunst, weil ihre Prachtliebe eine Quelle zum Unterhalt der Künstler auch in den Provinzen war. —

Von der Zeit an, wo die Kunst nach dem Westen wanderte, löst sich die Erzählung auf in eine lockere Aneinanderreihung von Nachrichten, die unter verschiedenen Vorwänden an die Daten der Staatengeschichte geknüpft werden. Chronologisch feste Denkmäler boten sich nur wenige; noch weniger will es gelingen, Folgerungen über Wandlungen von Stil und Geschmack aus ihnen zu ziehen. Oft giebt eine herkömmliche irrige (wiewohl berichtigte) Datirung oder irgend eine äußerliche Beziehung die Veranlassung, ein unbestimmbares Werk in der Erzählung anzubringen. Die sogenannte Kleopatra im Belvedere z. B. kommt bei Augustus, der sogenannte Antinous ebenda bei Hadrian zur Sprache; der vaticanische Apoll und der borghesische Fechter bei Nero, weil sie von diesem aus Griechenland nach Porto d'Anzio gebracht seien; zwei aus Tibur geholte Mosaiken veranlassen eine Episode über das Mosaik und über die in Pompeji entdeckten Stücke des Dioskorides. —

Es paßte wenig in sein System über Krieg und Frieden, Despotenthum und Freistaat, Griechen und Römer, daß die restaurirte Kunst der letzten stürmischen Zeiten der Republik und der Kaiser zu loben sein sollte. „Die Kunst in der Freigelassenen Händen kann als eine der Ursachen ihres Verfalls angesehen werden". Aber die Münzen, Steine, Büsten zeigen fast aus-

nahmslos untadlige Trefflichkeit, und zwar gerade an seinen Kriterien gemessen. Griechenland bietet in den letzten vorchristlichen Jahrhunderten überall nur „traurige Spuren der Verstörung". Aber in Cäsars Zeit fallen die Namen Strongylion, der Meister der Amazone mit dem schönen Bein, der Maler Timomachus, Arcesilaus, dessen Modelle so theuer bezahlt wurden, Pasiteles, Posidonius und Zopyrus. Indes braucht ja „der abermalige Fall des Flors der Kunst in Griechenland dieselbe in einigen einzelnen Künstlern nicht auszuschließen".

Während der Kaiserzeit setzten sich die Künste in Rom wie in ihrem Mittelpunkte und die besten Meister wandten sich hierher. Es wird nun alles zusammengestellt was von Luxus und Vandalismus, von Aufmunterungen, Liebhabereien und Abgeschmacktheiten der Kaiser berichtet wird, und wir sehen die Kunst, solchen allerhöchsten Launen gemäß, wechselnd blühen und welken, aufleben und absterben.

Das Schweigen der Denkmäler sucht er wieder durch Parallelen aus der Geschichte der Litteratur und der Baukunst zu ergänzen. Unter August schon sehen wir den guten Geschmack in der Schreibart fallen, besonders
221 durch Gefälligkeit gegen Mäcen, der das Gezierte, das Spielende und das Sanfte liebte. In der Kunst will sich freilich keine Analogie dazu finden, außer den ihm verdrießlichen Grotesken und dem Tempel des Augustus und der Roma zu Melassi in Karien! Dagegen ist die Statue des Germanicus in Versailles „eine sehr schöne Arbeit", und sein Kopf im Capitol „einer der schönsten kaiserlichen Köpfe". Eigenthümlich sind Bemerkungen, wie die, in Marc Aurels Schrift seien, „außer einer gesunden Moral, die Gedanken sowohl als die Schreibart gemein und eines Prinzen, der sich mit Schreiben abgiebt, nicht würdig". Die vier griechischen Kirchenväter, Basilius u. s. w. hätten die Beredsamkeit, die Schönheit der Sprache nach einem großen Verfall wiederum in die Höhe gebracht, so daß sie dem Plato und Demosthenes zur Seite stehen könnten, obwohl er anderwärts zu den Ursachen des Verfalles auch „die christliche Lehre" rechnet.

„Die Zeit der Antonine ist in der Kunst, wie die scheinbare Besserung gefährlicher Kranker kurz vor ihrem Ende, in der das Leben bis auf einen dünnen Faden des Hauchs gebracht, dem Lichte einer Lampe ähnlich ist, das ehe es gänzlich erlöscht, alle Nahrung sammelt, in eine helle Flamme auflodert und plötzlich verlöscht". Aber die Statue der bewaffneten Venus von Herodes Atticus, „die nicht das Süße und Verliebte, sondern etwas Männliches und eine Freude wie nach erhaltenem Sieg zeigt, ist ein Beweis, daß sich die Kenntniß des Schönen und des Stils der Alten nicht gänzlich aus der Welt verloren gehabt". Unter und nach Commodus soll endlich die letzte Schule der Kunst (die Hadrianische) und die Kunst selbst zu Grunde gegangen sein. Aber seine Münzen „sind in Zeichnung und Arbeit unter

die schönsten kaiserlichen zu rechnen, und sein jugendlicher Kopf im Capitol macht der Kunst Ehre". Eigentlich ist ja erst unter Septimius Severus die Sprache der Denkmäler unzweideutig: vor den Reliefs seines Triumphbogens ist mit Händen zu greifen, daß man sich in rascher, abschüssiger Bewegung befindet. Und doch taucht jetzt gerade der teuflische Caracalla auf, dessen Kopf „vielleicht Lysipp selbst nicht vortrefflicher gebildet haben würde". Und auf die meisten Werke dieser Verfallzeit soll passen, was Longin von der Odyssee sagt, „daß man in derselben den Homer wie die untergehende Sonne sehe, von der außer ihrer Wirkung die Größe übrig bleibt". — Die trau- 222
rige Chronik der Zerstörungen endigt mit der Eroberung von Constantinopel durch die Kreuzfahrer. Die ein Jahrtausend lang Gothen und Vandalen aufgebürdete Schande fällt auf diese heuchlerischen Barbaren, die Zerstörer der letzten noch pietätvoll bewahrten Trümmer des großen Alterthums.

Die Geschichte der Kunst zeigt zuerst ein allmähliches Steigen, eine kurze wunderbare Blüthe sodann, endlich einen langgedehnten Wechsel von Verfinsterung und Wiederaufleuchten, aber wie die Tage im Herbst, mit wachsenden Schatten.

Auf der absteigenden Linie ist dies Gemälde weder wahrscheinlich noch erfreulich. Es fehlt der rechte Zusammenhang mit der Sprache der darin ausgestreuten Denkmäler, die ihm Farbe und Relief geben sollten. Der gefeiertste Torso erscheint am Ende des freien Griechenlands. Jede Münze mit einem schönen Kopf (z. B. Pyrrhus, Demetrius Poliorketes, Agathokles), jede Kunde von irgend welcher Kunstindustrie (Verres' Vasenfabrik in Syrakus), von einem Prachtstück (Hieros II. Wunderschiff), von einer Statuencommission für die Villa des Atticus, giebt für die Kunst der Zeit günstigste Aspecten. Wo, wie hier geschieht, nur die schöne Form Kriterium ist, da hätte der Flor der Kunst eigentlich der Dauer der technischen Überlieferung und also der alten Civilisation überhaupt gleichgesetzt werden müssen. Eine der Viscontischen ähnliche Auffassung sollte man da erwarten.

Der Verfasser führt uns durch das Alterthum, um uns immerfort dasselbe Schauspiel zu zeigen: daß jeder Friedensschluß, jede Wiederherstellung der Republik eine Gruppe Künstler hervorzaubert, jeder Krieg dagegen und Verlust der Freiheit den Verderb des Geschmackes und den Verfall herbeiführt. Das Leben der Kunst hätte darnach Ähnlichkeit mit dem heutigen großen Geld- und Geschäftsverkehr, der so empfindlich ist gegen die Zuckungen der politischen Welt. Wie Harlequin öfters in der Pantomime todt hinfällt und als steifer Leichnam von Pierrot aufgeladen wird, obwohl wir getrost sein können, daß er zur rechten Zeit wieder munter auf seinen Füßen stehen und sich Pierrot empfindlich fühlbar machen wird.

In Wahrheit hat die Kunst eine robustere Constitution. Sie ist keine Flur des Morgenlandes, die ein paar Tage Sonnenbrand ausdörren und

einige Regengüsse wieder mit Grün und Blumen bedecken. Sie hat ihr eigenes Leben und ihre weitverzweigten Lebenscanäle, und die Jahre dieses Lebens sind weit länger als die kurzen Jahre der Talente, die Gunst und Geldzufluß einer Friedensepoche hervorlockt. Dies ihr Leben währt so lange als die Cultur, die sie als ihr Organ geschaffen und die ihrer Bildersprache bedarf. Sein Pulsschlag ist langsam, — denn in Erfindung von Motiven, Darstellungsmitteln, Technik ist der menschliche Geist träger als man denkt. Aber dafür ist dieser Vorrath, das Werk der Zeiten, auch so groß, daß er nur durch lange fortgesetzte Stöße des Schicksals zu Grunde gehen kann. Die fruchtbarsten Kunstalter waren oft angefüllt mit äußeren und inneren Fehden (die ja nicht blos Zerrüttung, sondern auch einen Überschuß thätiger Kräfte anzeigen können), und zuweilen sank die Kunst von dem Augenblick an, wo Friede, Reichthum und Protection zu ihrem Heil sich verbündeten. Wie nach Chamfort im Leben der Einzelnen die Zeit nach den Jahren der Leidenschaften die ausgiebigste ist, — so befruchten vulcanische Ausbrüche die Erde —: so scheint nach Diderot auch der Lorbeer Apollos am kräftigsten zu grünen, wenn er von Bellona mit Blut benetzt wurde.

Somit kann das Erbe der Kunst so wenig durch kühne Speculation auf einmal verzehnfacht, noch auch wie der Reichthum des Emporkömmlings auf einmal verschleudert werden. Ihr Leben überdauert Kriege und Friedensschlüsse, Verfassungen und Staaten; die großen Unglücksfälle werden den Betrieb stören, aber nicht die edlen Theile bedrohen, ihre Richtung verändern, den Charakter verwandeln. Dagegen, wenn die Götterdämmerung ihrer Gestalten hereingebrochen ist, wenn ihre Mittel das menschliche Herz zu bewegen, verbraucht, ihre Formen ausgelebt sind: so wird weder öffentlicher Wohlstand, noch mediceische Hofgunst, noch freie Verfassung, noch Fleiß der Schulen, noch Heroencultus, noch hohe metaphysische Begriffe, noch Gelehrsamkeit, noch Reinigung des Geschmackes und Aufstellung edelster Muster vor allem Volk, einen lebendigen Sproß hervortreiben:

> Vixi et quem dederat cursum fortuna peregi
> et nunc magna mei sub terras ibit imago.

118 Ästhetik der Sculptur

Der Kern des Buches ist nach der Ansicht seines Urhebers zu suchen in dem Theile: „Vom Wesentlichen der Kunst". Darin aber wird vornehmlich gehandelt von der Zeichnung des Nackten, und diese wieder gründet sich auf die Kenntniß und die Begriffe der Schönheit: „Schönheit ist der höchste Endzweck und der Mittelpunkt der Kunst" — dieser Satz ist Winckelmann, Mengs, Lessing und ihrer Zeit gemeinsam. Es braucht wohl kaum daran erinnert zu werden, daß er bei diesem ganz allgemein ausgesprochenen Axiom nur die

menschliche Gestalt im Auge hat. Daß man in der Kunst auch von Schönheitswerthen anderer Erscheinungen spreche, ist ihm nicht einmal eingefallen. „Es hat sich die Kunst vornehmlich mit dem Menschen beschäftigt, und man könnte also mit mehr Recht als Protagoras vom Menschen sagen, daß derselbe das Maaß aller Dinge sei“.

Winckelmann legte hohen Werth auf diese theoretische Leistung. Er hofft, daß seine Abhandlung einiges Aufsehen machen solle, in ihr habe er die höchsten Kräfte von Nachdenken und Ausdruck zu zeigen gesucht, und sie könne dennoch vor der heiligen Inquisition gelesen werden. Er hält was er gesagt nicht für Muthmaßungen. Nichts hat er sehnlicher gewünscht, als daß es ihm gelingen möchte, das Wesen der Schönheit zu ergründen, den Schleier dieses offenbaren Geheimnisses zu heben, die Antwort zu geben, die einst Sokrates aus dem Universalgenie Hippias vergebens herauszuziehen gesucht, und die Platos philosophische Muse in ihren wundersamsten Eingebungen nur in Bildern mitgetheilt hatte, in Bildern aber, die Jahrtausende ihm nachzudenken und nachzuträumen suchten.

Dieser Theorie war eine große Verbreitung bestimmt. Zwei Generationen von Archäologen und Kennern aller Zungen schworen nicht höher; Philosophen haben diese Sätze in ihr System verschmolzen, und Poeten in Versen ausgemalt; Künstler haben nach diesen Sprüchen ihre Gebilde gemodelt und allen die von der Kunst geistig und leiblich lebten, vom Gelehrten bis auf die Ciceronen, galt sie als Richtschnur.

Diese Theorie faßte die Fäden früherer Meinungen mit dem Zuge ihrer Zeit zusammen, als Ganzes hatte sich doch noch in Niemandes Kopf etwas ähnliches zusammengefunden.

Sie schließt sich an den bei den Italienern und von dorther auch sonst 119
herkömmlichen Idealismus, aber sie verknüpft mit ihm die auf ganz anderen Wegen gefundene Linientheorie. Archäologie und Spekulation befruchten sich wechselseitig. Diese benutzte sie zur Kompletirung ihres Systems, als Probe ihrer metaphysischen Hypothese: Winckelmann war der Gegenstand oder Stoff Zweck, die Erkenntniß nur eines von den Mitteln, den Gegenstand von allen Punkten aus zu durchdringen; mit Recht, denn die Kunst beschäftigt alle Kräfte menschlicher Natur. Ein wenig Logik und viel Anschauung räumlicher Formen; die feinen Nüancen die des Kenners Feld sind; jener Zauber reizvoller Bildungen, der von der Sinnlichkeit in den Geist emporsteigt und moralische Ideale sich zugesellt; auch ohne etwas Philosophie, Poesie und Religion geht es nicht ab: übersinnliche Lichter und das Lämpchen des Antiquars. —

Winckelmann mußte der Metaphysik einige Worte schenken. Aber wo frühere Zeiten so wenig erreicht hatten, sollte da das skeptische Jahrhundert glücklich sein? Er selbst war von der Skepsis berührt. „Bei wenig Dingen

sind wir in deren Wesen hineinzuschauen vermögend . . . Ein bejahender Begriff aber erforderte Kenntniß des Wesens . . . Die Geometrie besitzt solche Begriffe: sie geht und schließt vom Allgemeinen auf das Besondere und Einzelne, und von dem Wesen der Dinge auf ihre Eigenschaften . . . . Es hat Weise gegeben, welche den Ursachen des allgemeinen Schönen nachgedacht haben, indem sie dasselbe in den erschaffenen Dingen erforscht und bis zur Quelle des höchsten Schönen zu gelangen suchten . . ." Aber sollte dies Verfahren hier anwendbar sein?

„Ein jeder Begriff besteht auf einer Ursache, die außer diesem Begriff in etwas anderem gesucht werden muß: die Ursache der Schönheit aber kann nicht außer ihr, da sie in allen erschaffenen Dingen ist, gefunden werden. Unsere Kenntnisse sind Vergleichungsbegriffe: das Schöne aber kann mit nichts höherem verglichen werden."

Er gedenkt auch der Unvollkommenheit unseres Looses, spricht von
120 der Materie, die an jener Unvollkommenheit der Menschheit Schuld sei. Denen die das Schöne in der vollkommenen Übereinstimmung des Geschöpfes mit dessen Absichten und der Theile unter sich und mit dem Ganzen gesucht haben, hält er mit Mengs entgegen: „das wäre gleichbedeutend mit der Vollkommenheit, für die die Menschheit kein fähiges Gefäß ist (non è capace)." —

Aber ebensowenig mag er Schönheit freilich für endlich, meßbar halten. „Die Schönheit fällt nicht unter Zahl und Maaß." Daß es keinen geometrisch deutlichen Begriff von ihr giebt, zeigt schon die Verschiedenheit des Urtheils: gäbe es einen, so würde die Überzeugung von der wahren Schönheit leicht werden.

Also — „die Schönheit ist eines von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen, und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört. Es kann leichter, wie Cotta bei Cicero von Gott meint, von der Schönheit gesagt werden, was sie nicht ist, als was sie ist . . . Es fehlt uns die Regel und der Canon des Schönen, nach welchem das Häßliche beurtheilt wird . . . Ja, die Schönheit liegt über unseren Verstand hinaus (è superiore al nostro intelletto)."

Winckelmann tröstet sich über diesen skeptischen Rückzug, indem er bemerkt, daß die Weisheit jener Rechenmeister und Wortklauber sich oft mit
121 seichter Kenntniß und stumpfen Sinnen vertrage. „Wenn auch das Schöne in allgemeinen Begriffen könnte bestimmt werden, so würden sie dem, dem vom Himmel das Gefühl versagt ist, nicht helfen."

Wurde er aber gedrängt, so hatte er nichts gegen die Erklärung: Einheit im Mannigfaltigen. Doch dies war nur eine vage Formel, die im Einzelnen kein Licht gab.

Je mehr er sich hier skeptisch aussprach, um so ernstlicher war ihm daran gelegen, daß man wisse, diese Skepsis erstrecke sich blos auf die philosophische Formulirung. Nichts wäre seinem Sinn mehr entgegen gewesen, als der gemeine Wahn, daß es keine allgemeingiltige Werthurtheile gebe. Hier schließt er sich ganz an jene bei den englischen Kritikern (einem Hutcheson, Home) stehenden Capitel, die den Zweifel an einer solchen Regel (standard of taste) widerlegten. Der Widerstreit im Geschmack Einzelner wie ganzer Völker und Rassen ist kein Beweis gegen das Vorhandensein einer in der Natur liegenden Norm schöner Formen, nicht einmal gegen die Übereinstimmung des Gefühles selbst, wenn es nur von fremden trübenden Einwirkungen befreit würde. „In der allgemeinen Form seien beständig die mehrsten und die gesittetsten Völker in Europa sowohl als in Asien und Afrika übereingekommen: daher seien deren Begriffe nicht für willkürlich angenommen zu halten, ob wir gleich nicht von allen Gründe angeben können."

Er hätte sich auch berufen können auf die Thatsache der Kunstgeschichte, daß oft das minderwerthige Mannigfaltige, sobald das Eine Schöne sich zeigte, gleichsam auf sein Recht der Existenz verzichtet hat: die Geschichte der Renaissancen alter und neuer Zeit.

Er zeigt, wie gewisse Formen, die uns Kaukasiern häßlich erscheinen, häßlich an sich sind. Es sei darin eine grundlose Abweichung vom Einfachen und Natürlichen, eine Übertreibung oder Verkümmerung, zwischen denen Schönheit die Mitte hält.

„Wenn unter zwei Linien die eine von der anderen ohne Grund abweicht, thut es dem Auge wehe . . ." Bei Chinesen, Japanesen z. B. verletzt die schräge Richtung ihrer Katzenaugen den erwarteten Parallelismus mit der Horizontallinie des Augenknochens, die mit der senkrechten Nasen-
linie das Kreuz bildet, die doch die Grundlage des Gesichtes ist. „Die 122
gepletschte Nase der Calmücken ist ebenfalls eine Abweichung: denn sie unterbricht die Einheit der Formen, nach welcher der übrige Bau des Körpers gebildet war, und es ist kein Grund, warum die Nase so tief gesenkt liegt und nicht vielmehr der Richtung der Stirn folgen sollte. Der aufgeworfene schwülstige Mund, welchen die Mohren mit den Affen in ihrem Lande gemein haben, ist ein überflüssiges Gewächs [ὑπεροχή] . . . welches die Hitze ihres Klimas verursacht; die kleinen Augen der entlegenen nördlichen und östlichen Länder sind in der Unvollkommenheit [ἔλλειψις] ihres Gewächses mitbegriffen, welches kurz und klein ist."

„Man werde zugeben müssen", bemerkt er auch, „daß je stärker die Ähnlichkeit an einzelnen Theilen mit der Bildung der Thiere sei, desto mehr die Form von den Eigenschaften unseres Geschlechtes abweiche." Man hat wohl gemeint, die Griechen hätten ideale Formen auf diesem Wege gesucht, indem sie dem eigenthümlich Menschlichen in der Richtung seiner Entfernung vom

Thierischen nachgingen, z. B. in dem großen Kinne, dem tiefliegenden Auge, der senkrechten Stirn.

In vielen Fällen ist aber der Widerstreit nur scheinbar, weil es nicht eigentlich ein Widerstreit des Geschmackes ist, sondern die Sinnlichkeit das Geschmacksurtheil verfälscht hat.

Winckelmann berührt hier den Unterschied des Schönen und Angenehmen, indem er jenem das beilegt, was Kant Interesselosigkeit nannte. Zwar sei die Kunst der Zeichnung und der Malerei, wie die Poesie, eine Tochter des Vergnügens: das Vergnügen sei dem Menschen nicht weniger nothdürftig, als die Nothdurft in eigentlichem Verstand; aber Schönheit ist verschieden von Gefälligkeit.

„Die Ursache der Geschmacksirrthümer liegt oft in unseren Lüsten, welche bei den mehrsten Menschen durch den ersten Blick erregt werden; und die Sinnlichkeit ist schon angefüllt, wenn der Verstand suchen wollte, das Schöne zu genießen: alsdann ist es nicht die Schönheit, die uns einnimmt, sondern die Wollust. Dieser Erfahrung zufolge werden jungen Leuten, bei welchen die Lüste in Wallung und Gährung sind, mit schmachtenden und brünstigen Reizungen bezeichnete Gesichter, wenn sie auch nicht wahrhaft schön sind, Göttinnen erscheinen, und sie werden weniger gerührt werden über eine solche schöne Frau, die Zucht und Wohlstand in Geberden und Handlungen zeigt, welche die Bildung und die Majestät der Juno hätte." Noch leichter ist diese Bethörung, wenn ein Kunstgebilde den ungleichen Kampf mit der Natur aufnimmt.

123 „Denn weil ausgebildete Schönheiten in der Kunst weniger reizen als die in der Natur selbst, so werden auch jene, wenn sie nach Begriffen hoher Schönheit gebildet und mehr ernsthaft als leichtfertig sind, dem unerleuchteten Sinn weniger gefallen als eine gemeine hübsche Bildung, die reden und handeln kann". Nun aber bilden sich die Begriffe der Schönheit bei den meisten Künstlern aus solchen unreifen ersten Eindrücken, welche selten durch höhere Schönheit geschwächt und vertilgt werden, zumal wenn sie entfernt von den Schönheiten der Alten, ihre Sinne nicht verbessern können. Er vergleicht diesen Vorgang mit der Bildung der Handschrift in der Jugend. Er hätte auch an den Hang erinnern können, vor dem Leonardo die Künstler warnt, den Typus ihrer eigenen Gestalt wiederzugeben.

Da wir nun nicht in der Lage sind, wie in den mathematischen und deductiven Wissenschaften, vom Allgemeinen auf das Besondere und Einzelne, vom Wesen der Dinge auf ihre Eigenschaften zu schließen, so bleibt nur der inductive Weg übrig: „wir müssen uns begnügen, aus lauter einzelnen Stücken wahrscheinliche Schlüsse zu ziehen . . . Unsere Begriffe von Schönheit bilden sich durch einzelne Kenntnisse, die, wenn sie richtig sind, gesammelt und verbunden uns die höchste Idee menschlicher Schönheit geben". Obwohl man im

Vortrag den synthetischen Weg vorziehen kann, „da man die Kenntniß allgemeiner Sätze vor einzelnen Bemerkungen, obgleich aus diesen jene erwachsen ist, in aller Methode voraussetzen muß".

Diese Induction nun sollte sich gründen auf eine Revue [ἐπαγωγή] von nichts weniger als dem gesamten griechischen Bilderschatze. Er wünschte, sich alle Nachrichten von Statuen und Bildern und zugleich alles was von diesen übrig sein kann, nebst den unendlichen Mengen erhaltener Werke der Kunst auf einmal gegenwärtig vorstellen zu können. „Ohne diese Sammlung und Vereinigung derselben unter einem Blick ist kein richtiges Urtheil zu fällen: wenn aber Verstand und Auge alle Werke sammelt, und in einem Raum zusammensetzt, sowie das auserlesenste der Kunst in dem Stadio zu Elis in vielen Reihen geordnet stand, befindet sich der Geist wie mitten in demselben".

Kanon

Bis zur Mitte des Jahrhunderts pflegte man, wenn Schönheit und Ideal erörtert wurde, auf die Maaßverhältnisse hinzuweisen. Pomponius Gauricus nannte die Proportionslehre sculptorum parens. Man wußte, daß die griechischen Künstler von der „Symmetrie" geschrieben hatten, daß Polyklet in Schrift und That den Hellenen einen Kanon übermacht hatte. Die Idee, daß in Baukunst, Tonkunst und dem menschlichen Körper und womöglich auch in dem Weltsystem gleiche, harmonische Zahlenverhältnisse herrschten und der Schlüssel ihrer Vollkommenheit sein, verfolgte Jahrhunderte lang die Traktatschreiber. Auch die philosophischen Kritiker pflegten unter den Verhältnissen, die in den Bereich des Schönheitsbegriffes fielen, die Proportionen anzuführen.

Es waren die Maler, bei denen zuerst Zweifel an dem unbedingten Werth des mathematisch Schönen sich regten. Jeder denkende Maler mußte sich sagen, daß *sein* Schönes, das Malerische, eher das Gegentheil des Regelmäßigen sei. Und die Abweichung von der Regel lag im Zuge der Zeit. Das Wohlgefallen am Regelmäßigen, hieß es nun, ist ein rein verneinendes; zwecklose Verletzung der Regel mißfällt, aber von dieser kalten Billigung, als bloser Vorbedingung, ist das positive, lebhafte Gefühl des Schönen durchaus verschieden.

So wurde denn die Bedeutung der Proportionen in der bildenden Kunst zum ersten Male förmlich angefochten, obwohl schon Bacon, wie Zeuxis angeblichen Modelle-Eklekticismus, so Dürers Messungen verhöhnt hatte, und noch früher Leonardo die Maler vor dem Kanon als einer Verkennung der Mannigfaltigkeit der Natur gewarnt hatte, der ihre Figuren Abdrücken gleich mache.

Winckelmanns Äußerungen über dieses Hauptproblem der Sculptur sind

etwas verworren und vorläufig. Er legt uns mehr sein gesammeltes Material zu der Frage vor. Aufschlüsse über die Rolle der Proportionen im Alterthum bei den Denkmälern zu suchen, war bei dem damaligen Stand der Kenntnisse aussichtslos. Messungen konnten zu keinem Ergebniß führen, da ja datirte Werke, Originale griechischer Künstler noch kaum nachgewiesen waren. Die Gelehrsamkeit hatte die Kosten dieses Capitels zu bestreiten. Er entwickelt uns unter anderen eine auf die Dreizahl gegründete Theorie, mit Berufung auf platonische und pythagoreische Speculationen, und verweist schließlich auf die Autorität von Mengs, der in seiner Regel der Gesichtsverhältnisse wahrscheinlich auf die wahre Spur der Alten gekommen sei. So wenig bestimmt aber seine Begriffe vom griechischen Kanon waren, principiell war seine Stellung zu der Frage entschieden. Sein Denken sträubt sich, jenes Hochgefühl, das ihm die Meisterwerke der Griechen erweckten, auf diese Ursache zurückzuführen.

Die Proportionen sind freilich der Grund der Schönheit, die ohne sie nicht zu denken ist. Aber sie sind nicht ihr Wesen. Denn eine Figur kann in ihnen ohne Tadel sein, ohne daß sie schön ist. „So wie die Gesundheit ohne anderes Vergnügen kein großes Glück scheint, so ist es, eine Figur schön zu zeichnen, nicht hinlänglich, daß dieselbe in der Proportion richtig sei, und sowie die Wissenschaft vom guten Geschmack und von Empfindung gänzlich entfernt sein kann, ebenso kann die Proportion, welche auf Wissen besteht, in einer Figur ohne Tadel sein, ohne daß dieselbe dadurch schön ist. Viele Künstler sind gelehrt in der Proportion, aber wenige haben das Schöne hervorgebracht, weil hier der Geist und das Gefühl mehr als der Kopf arbeitet".

Sie scheint also eine blose Vorbedingung der Schönheit zu sein, was ja freilich selbstverständlich ist. Denn eine Normalfigur ohne Erfindung und Motiv, ohne die Lebenswahrheit der Oberfläche wäre noch kein Kunstwerk. Aber er meint es anders.

Durch alle seine geschichtlichen Erörterungen zieht sich die Vorstellung eines möglichen Conflicts zwischen Proportionalität und Natur, Proportionalität und Schönheit. Die schöne Form wird zu Zeiten, theilweise der großen Richtigkeit in der vollkommenen Übereinstimmung der Theile, dem Systematischen der Zeichnung geopfert. Ja das Ideal, dieser „höhere Zweck der Kunst", das doch eigentlich das Product der Proportionen ist, kann gewisse Abweichungen von der Proportion verlangen. Ideal ist hier im Sinne eines bestimmten Typus verstanden. „In göttlichen Figuren (im Apollo) hat man die Länge einzelner Theile über das natürliche Maaß anwachsen lassen . . . Die Griechen haben dem Ideal gewisse Verhältnisse untergeordnet, sie wogen die Verhältnisse dem Ideal oder der Schönheit zu mit einer Freiheit, die zu entschuldigen war, weil sie wohlbegründet war".

Winckelmanns Auffassung lag die Vorstellung von einem absoluten Kanon zu Grunde, wie er von den Bildhauern seiner Zeit angenommen wurde. Diese Einheit des Systems setzt er auch bei den Alten voraus. In ihm fand er die Ursache der Ähnlichkeit aller antiken Werke.

„Es ist glaublich, daß die griechischen Künstler . . . sowie die größeren Verhältnisse, also auch die kleineren durch genau bestimmte Regeln festgesetzt gehabt, und daß in jedem Alter und Stande die Maaße der Länge sowohl als der Breite, wie die Umkreise genau bestimmt gewesen. . . . Diese genaue Bestimmung ist . . . der Grund von dem ähnlichen System der Kunst, welches sich auch in mittelmäßigen Figuren der Alten findet. Denn ungeachtet der Verschiedenheit in der Art der Ausarbeitung, scheinen die alten Werke dennoch wie in einer Schule gearbeitet zu sein, und man sieht in der Zeichnung der alten Bildhauer, von dem größten bis auf den geringeren, eben dieselben allgemeinen Grundsätze".

Fern lag ihm der Gedanke an eine allmähliche und stetige Veränderung und Vervollkommnung der Proportion*), an verschiedene Systeme nebeneinander bestehender Schulen (wie man neuerdings neben dem polykletischen Kanon des Doryphoros, den der Stephanosfigur festgestellt hat, der auf Hagelaidas zurückgeführt wird). Die Rolle, die die Eingriffe einzelner Neuerer innerhalb dieser Bewegung gespielt haben, hat man erst neuerdings zu ermitteln begonnen. Doch mag jene von ihm bemerkte Ähnlichkeit aller Antiken in der steten Anknüpfung, ohne Bruch, an den überkommenen Kanon begründet sein. Zwar die Verschiedenheiten in der Proportion sind ihm nicht entgangen, aber er hat sie nicht als Entwickelungsstufen des Kanon, sondern als dessen Lockerungen zu Gunsten der Naturwahrheit und Charakteristik aufgefaßt. Er ging aus von dem gewiß richtigen Gefühle, daß alle apriorischen Zahlentheorien willkürlich sind und insofern eine Störung des künstlichen Bildens. Aber in solchen Speculationen lag nicht der Ursprung des Kanons. Der Kanon ist nur ein mathematisch formulirter Ausdruck, der auf ganz anderem, durchaus rationellen und empirischen Weg, durch Naturanschauung gefundenen Verhältnisse. Die Bildhauer trachteten nach einer vollkommenen Form, ihr Leitfaden aber bei der Wahl ihrer Elemente aus der Natur war die Function**). Sie suchten diejenigen Bildungen, die der Ausübung der Bewegung am günstigsten schienen. Die Beobachtung des Bewegungsmechanismus führte zum Ideal der Schönheit und Anmuth wie der Größe. Das so Gewonnene gossen sie in Zahlen, weil das Gewissen der Meister dieser strengen Kunst, der Verwerflichkeit des Ungefähr sich bewußt, jeder Zeit auf strenge Gesetzmäßigkeit gerichtet war.

*) A. Kalkmann, Die Proportionen des Gesichts in der griech. Kunst. Berlin 1893.

**) *E. Guillaume*, Essais sur la théorie du dessin. Paris 1896. S. 168.

Schönheitslinie

Diejenigen nun, die den Zweifel an den Proportionen erhoben hatten, mußten noch einen anderen Grund der Schönheit aufweisen, und dies war die Schönheitslinie. Hogarth, Burke, Mengs und Winckelmann haben Linientheorien entwickelt. Wem gehört die Initiative?

Im gewissen Sinne ist sie viel älter als diese Zeit und vielleicht so alt als der Zeichenunterricht überhaupt. Die Proportionen lassen sich, wie alles was unter die Zahl fällt, kurz und bündig lehren; mit den Umrissen kommt der Meister nie zu Ende. Immer zeigt sich wieder, wieviel unberechenbarer, schwerer, schöner der Contour eines lebenden Wesens ist, als z. B. eine Kreislinie, oder der eines jugendlichen Gesichtes als der des Alters. Den Schüler, der diese Linien hölzern (sticky manner) zieht, um seine anatomischen Kenntnisse zu zeigen, wird er vergleichungsweise auf die Windungen der Schlange, das Flackern des Feuers, die Wogen des sanftbewegten Meeres hinweisen.

Aber nur gelegentlich haben die lehrenden Maler und Litteraten (wie Alberti, Leonardo, du Fresnoy) die Linearschönheit berührt, wenn sie vor scharfen Winkeln und schroffen Muskelumrissen warnten.

137 Auch Lodovico Dolce nennt Weichheit (tenerezza) das schwerste in der Malerei, und giebt zu bedenken, daß es leichter sei Knochen als Fleisch zu malen; er empfiehlt die Linien delicater, weicher Körper, wie sie Tizian malte. Du Fresnoy stellte mit manieristischer Färbung die lodernde Flamme als Muster der Umrißlinie auf;*) selbst Michelangelo sollte von gefälligen (grazioso) Bildungen die forma serpentina verlangt haben.

Hogarths Analysis of Beauty (1753) kann Winckelmann nicht unbekannt geblieben sein, obwohl sich weder in seinen Werken noch in seinen Papieren ein Citat daraus findet. Da er aber alles was über diese Dinge geschrieben wurde, gelesen zu haben behauptet, so wird er auch diesen originellen Versuch wohl schon in Deutschland, vielleicht in der Übersetzung von Mylius (1754) kennen gelernt haben.**)

Der Londoner Maler hat die Schönheitslinie gründlicher als alle behandelt, psychologisch und anatomisch, und ihren umständlichen Erfahrungsbeweis aus Kunst und Leben angetreten.

Er unterscheidet zwei Umrißlinien von ästhetischem Werth, die Wellen-

---

*) Membrorumque sinus ignis flammantis ad instar
Serpenti undantes flexu: sed laevia, plana,
Magnaque signa, quasi sine tubere subdita tactu,
Ex longo deducta fluant, non secta minutim. De arte graphica liber (1643).

**) Zergliederung der Schönheit. Aus dem Englischen übersetzt von Christlob Mylius. London und Hannover. Auch in Berlin im Jahre 1754 erschienen.

linie oder Linie der Schönheit, und die Schlangenlinie oder Linie der Grazie. Beide bestehen in einem Wechsel concaver und convexer Kurven, jene in einer Ebene, diese im Raum; sie wird verdeutlicht durch den um einen Kegel gewundenen Draht. Am reichsten kommen sie vor an den Organismen, diesen lebendigen Maschinen, und um so reicher, je mannigfaltiger die ihnen angewiesenen Bewegungen sind. Er verfolgt das Verfahren Schritt für Schritt, durch das die Natur ihr Meisterwerk, das höchste, nie erreichte Ziel der Kunst, die Oberfläche des Menschen erbaut. Er beginnt mit dem Knochengerüste, bekleidet es mit dem Muskelkörper, dessen Umriß weniger eine Linie als eine Zusammensetzung getrennter, flachgekrümmter Linien (wie die engralings der Heraldik) sei, er zeigt endlich wie die Natur die ungefällige Schroffheit dieser Schwellungen und Senkungen ausgleicht mit Hilfe der Fettlagen und der Haut, dieser weichen, glatten, elastischen Schale, deren Geschmeidigkeit die darunter liegenden Theile so anmuthig verschleiert.

Ganz ähnlich sprach sich damals Edmund Burke aus, in den Untersuchungen über das Schöne und Erhabene (1757), die Kant so anregten. „Bei dem was man schön nennt, beharren die Theile nie in derselben Linie, sie verändern die Richtung jeden Augenblick, und für ihre stetige Abweichung ist kaum ein Anfangs- und Endpunkt anzugeben". Er schildert den Reiz jenes leichten, unmerklichen Anschwellens, jenes Wechsels einer auch im kleinsten 138
Raum nie einförmigen Oberfläche, jenes täuschenden Labyrinths, durch welches das unstete Auge schwindelnd gleitet, ungewiß wo es hafte und wohin es geführt werde. —

Können zwei Künstler weniger Ähnlichkeit miteinander haben als Hogarth, der Chronist Londons und seines feinen und groben Pöbels, der erbarmungslose Realist, ein Smollet mit dem Pinsel, und Mengs, der süßliche Verschmelzer Raphaels und Correggios, in dessen Historienbilder kaum eine Spur eindrang von Zeit und Umgebung? Und doch sind sie in diesem Punkte eins. Auch Mengs bedient sich der Linien, um die Wandlungen des Stils alter und neuer Kunst, die Unterschiede der Cinquecentisten und der Meisterstücke alter Sculptur zu erklären. Davon ausgehend, daß die natürlichen Formen nichts Rundes und Quadratisches haben, theilt er die Linien des menschlichen Contours in gerade, concave undconvexe. Wo gerade Linien die Mehrzahl sind, bleibt der Stil trocken, bei muskulösen Körpern herrschen die convexen, bei gracilen die concaven. Anmuth beruht auf dem Gleichgewicht beider, und das ist die Wellenlinie. —

Diese Theorie verräth, daß sie von Malern, von Zeichnern genauer gesagt, herstammt. Winckelmann, der sich nur zeichnend in der Kunst versucht hatte, konnte sich auch plastische Schönheit kaum anders als mittels der Abstraction der Linie einigermaßen zurechtlegen; wie wenn er die Schönheit der Niobe verdeutlicht durch Raphaelsche Handzeichnungen (S. 75). Schon

in der Dresdner Schrift stand ein Satz, der Hogarth entlehnt scheint: daß die wahre Schönheitslinie zwischen den flachen und ausgeschweiften Kurven genau in der Mitte liege (s. I, S. 358).*)

139 Die schöne Form wird am reinsten dargestellt, präparirt gleichsam, in der Zeichnung. Unmittelbarer als sonst wo, reiner tritt in ihr des Künstlers Gedanke ans Licht. „In der Zeichnung nehmen wir die Fertigkeit wahr, mit der die Hand ihrem Verstand zu gehorchen und zu folgen fähig gewesen ist; den Geist der Künstler, ihre Gedanken nebst der Art, dieselben zu entwerfen, können wir deutlicher an der Zeichnung als an dem ausgeführten Gemälde wahrnehmen". Er vergleicht die Zeichnung des Malers mit dem Modell des Bildhauers (wie schon Ghiberti gesagt hatte, die Kunst des Modellirens sei des Bildhauers Zeichnung): „Wie der Vorsprung des Rebensaftes der edelste Wein ist, so erscheint auf dem Papier (und in dem weichen Thon) der reinste und wahrhafteste Geist des Künstlers; da hingegen in dem ausgeführtesten Gemälde (und in der geendigten Statue) das Talent in dem Fleiße und in der erforderlichen Schminke verkleidet wird".

Also in der Linie liegt der Schönheit Quintessenz, in dieser in der Natur nicht existirenden und auch in keinem Gemälde übrigbleibenden, aber unentbehrlichen Hilfsconstruction. Später hat er für die Formschönheit die Bezeichnung Linienschönheit (bellezza lineare) gewählt.

Und zwar gelten ihm die Linien schöner Körper für schön an sich, sie haben ästhetischen Werth auch ohne die Beziehung ihrer Form auf das Wesen, von dessen Stoffen, Bau- und Lebensfunctionen sie in der Natur das letzte Ergebniß sind; wir beurtheilen sie ohne Rücksicht auf das Ding das sie einschließen. Es müßte also, ähnlich der Symmetrie im Kaleidoskop, ein bedeutungsloses Spiel von Wellenlinien geben können, das ästhetisch gefiele. Auch nach Hogarth beruht der Beifall der Wellenlinie auf der angenehmen Bewegung des sie begleitenden Auges, und hierin haben ihm neuerdings Ophthalmologen, wie Magnus beigestimmt. Nach Winckelmann ist sie principiell ganz dieselbe an thönernen Geräthen und an lebendigen Gliedern. „Die alten hetrurischen Künstler waren zur Wissenschaft der Zierlichkeit der Form in ihren Gefäßen gelangt, bei aller Ungeschicklichkeit in der Zeichnung, d. h. sie hatten das was blos idealisch und scientifisch ist, erkannt, da sie hingegen in dem wo die Nachahmung uns führt, unvollkommen geblieben waren".

Darnach würde die Kunst in der Natur solche Vorbilder, Altersstufen, Modelle zu suchen haben, in der jene Linien vorkommen. Denn als nachahmende Kunst kann sie ihre Form nicht wie Musik und Baukunst frei
140 schaffen. Natürlich „ist die sanfte Verjüngung, die in einer Säule schwer

---

*) That golden mean, which, like the philosopher's stone, always eludes our grasp, yet always invites our wishes. *Miss Burney,* Cecily II, 4.

ist, noch schwerer in den mancherlei Formen eines jugendlichen Körpers. . . Wie nur unter den unendlichen Arten Säulen in Rom einige durch eben diese Verjüngung vorzüglich zierlich erscheinen (von denen ich mir besonders zwei von Granit gemerkt habe, die ich jedesmal von neuem betrachte): also selten ist eine vollkommne Form auch in der schönsten Jugend, die in unserem Geschlecht noch weniger als im weiblichen einen festen Punkt hat".

Aber welche Art Kurve ist nun die Linie der Schönheit? Wir hörten schon, daß die Algebra hier nicht zuständig sei; auch werde diese Linie mit keinem Cirkel beschrieben und verändere ihre Richtung in allen Punkten. Auch „der svelte und zierliche Contour der Vasen ist durch eine Linie gezogen, die durch mehr Cirkel muß gefunden werden". Sie hat allezeit eine elliptische Form, und darin liegt ihre Schönheit.

Indes wann man das Schöne auch nicht messen kann, so kann man doch ihre Linien beschreiben, den Gesichtspunkt angeben, nach dem wir sie unter diesen Begriff ordnen. (La bellezza può ridursi a certi principj, ma non definirsi.) „Die Künstler fanden die Ursache der Schönheit in der Einheit, in der Mannigfaltigkeit und in der Übereinstimmung; die Formen des schönen Bildes sind einfach, ununterbrochen und in dieser Einheit mannigfaltig, und dadurch sind sie harmonisch; ebenso wie ein süßer und angenehmer Ton durch Körper hervorgebracht wird, deren Theile gleichförmig sind". —

Hier ist auch der Punkt, wo der Begriff des Erhabenen bei ihm auftritt, in ganz anderem Sinne als bei Longin, Burke und Kant. Erhaben bezeichnet nicht die gemischte Empfindung, die das überwältigend Große und Furchtbare erweckt, es ist Größe durch Einfalt, im Gegensatz zu Kleinlichkeit durch Vieltheiligkeit.

„Durch die Einheit und Einfalt wird alle Schönheit erhaben, sowie es durch dieselbe alles wird, was wir wirken und reden; denn was in sich groß ist, wird, mit Einfalt ausgeführt und vorgebracht, erhaben. Es wird nicht enger eingeschränkt oder verliert von seiner Größe, wenn es unser Geist wie mit einem Blick übersehen und messen, und in einen einzigen Begriff einschließen und fassen kann, sondern eben durch diese Begreiflichkeit stellt es sich uns in seiner völligen Größe vor, und unser Geist wird durch die Fassung desselben erweitert und zugleich mit erhaben. Denn alles was wir getheilt betrachten müssen oder durch die Menge der zusammengesetzten Theile nicht mit einem Male übersehen können, verliert dadurch von seiner Größe, sowie uns ein langer Weg kurz wird durch mancherlei Gegenstände, die sich uns auf demselben darbieten, oder durch viele Herbergen, in denen wir an- 141
halten können. Diejenige Harmonie, die unseren Geist entzückt, besteht nicht in unendlich gebrochenen, gekettelten und geschleiften Tönen, sondern in einfachen, lang anhaltenden Zügen. Aus diesem Grunde erscheint ein großer

Palast klein, wenn derselbe mit Zierathen überladen ist, und ein Haus groß, wenn es schön und einfältig ausgeführt worden". Daher der wunderlich klingende Satz, daß der Apollo das Erhabene habe, das im Laokoon nicht stattfinde. —

In öfteren Variationen hat dann Winckelmann, um die Unbestimmtheit seiner Definition zu ergänzen, wetteifernd mit dem Stift des Malers und der Sprache des Dichters jene Formen zu zeichnen versucht.

Die Schönheit ist jedem Alter eigen, aber wie die Göttinnen der Jahreszeiten in verschiedenem Grade; mit der Jugend aber gesellt sie sich vornehmlich; daher ist der Kunst großes Werk, diese zu bilden. In ihren Formen ist jene große Einheit, in der die Grenzen unmerklich eine in die andere fließen, und von vielen der eigentliche Punkt der Höhe und der Linie, die dieselbe umschreibt, nicht genau kann bestimmt werden. Je mehr Einheit in der Verbindung der Formen und in der Ausfließung einer aus der anderen ist, desto größer ist das Schöne des Ganzen. Ein schönes jugendliches Gewächs aus solchen Formen gebildet, ist wie die Einheit der Fläche des Meeres, die in einiger Weite eben und stille wie ein Spiegel erscheint, ob es gleich allezeit in Bewegung ist und Wogen wälzt.

Daher bewundern die Künstler*) am Torso diese immerwährende Ausfließung einer Form in die andere, und die schwebenden Züge, die nach den Wellen des ruhigen Meeres sich heben und senken und ineinanderverschlungen werden. Und in der Niobe ist eine so große Einheit der Form und des Umrisses, daß sie nicht mit Mühe gebildet, sondern wie ein Gedanke erweckt zu sein scheint.

Das ist es worin die Schwierigkeit des Schönen liegt (χαλεπὰ τὰ καλά). Die äußere Fläche des menschlichen Körpers ist für die Künstler so schwer auszuforschen, wie von den Weisen das Innere desselben, und das schwerste ist, was es nicht scheint, die Schönheit, weil sie, eigentlich gesprochen, nicht unter Zahl und Maaß fällt. . . . Das Verständniß des Verhältnisses des Ganzen, die Wissenschaft von Gebeinen und Muskeln ist nicht so schwer
142 und allgemeiner als die Kenntniß des Schönen. . . . Die Zeichnung eines jugendlichen Körpers, in welchem alles ist und sein, und nicht erscheint und erscheinen soll, ist schwerer als einer männlichen und betagten Figur, weil in jener die Natur die Ausführung ihrer Bildung geendigt, folglich bestimmt hat,

---

*) Der Abbé de Marsy drückt diesen Geschmack in folgenden auf R. M. Slodtz' Draperien gemünzten Versen aus:

Sint faciles pannis flexus, sit grande volumen,
Sublimes amplique sinus, vaga lintea, parvi
Anfractus: ut flamma volent, ut lympha dehiscant
Molliter, ut serpens sinuoso tramite currant,
Ac teretes palpent tactu leviore figuras.

in dieser aber anfängt, ihr Gebäude wiederum aufzulösen, und also in beiden die Verbindung der Theile deutlicher vor Augen liegt. Auch der geringste Schatten wird hier zum Körper, und wer nur im geringsten vor der Scheibe vorbeischießt, ist ebensogut, als wenn er nicht hineingetroffen hätte. . . . Die Künstler also, die sich in Schwierigkeiten hervorzuthun suchen, sollten sich lieber in schönen als athletischen Körpern zeigen. —

Winckelmann hat den Hogarthschen Ausdruck Wellenlinie, vielleicht absichtlich, nicht gebraucht, obwohl er die Umrisse des Torso mit den Meereswogen vergleicht. Es liegt ein gewisser Humor darin, daß dieser Kern des Systemas des Lehrers der Griechenkunst wahrscheinlich von Hogarth stammt, der bei Kunstfreunden seiner Richtung so übel angesehen war, ja dem man selbst den Namen des Künstlers absprechen wollte.

Anatomen, wie Wilhelm Henke, haben bestritten, daß die Wellenlinie eine zutreffende Bezeichnung des Contours sei, selbst bei reizvollen Formen. Die convexen Linien seien die Grundlage, nur die ihre Winkel ausfüllenden Verbindungslinien seien concav. Die Wellenlinie könnte man hiernach für eine Idee der Verfallzeit erklären.

Sie war ihr Stichwort geworden zugleich für Wahrheit und Antike, wie für das Raffinement eines manieristischen Formensinnes. Diese unmeßbare Linie, die über die Algebra erhaben ist, wurde als Schönheit freier Natur der steifen Förmlichkeit entgegengestellt, in den Lustgärten wie in der Menschengestalt. Sie war das Princip der Contouren Correggios, des Günstlings des Jahrhunderts unter den Cinquecentisten. Sie waltet in jenen Mausoleen, Park- und Brunnengruppen, dem die wallenden und flammenden Umrisse ein aufgeregtes, berückendes Leben geben.

Das Ideal

Jedermann weiß, auch wer sonst nichts weiß von Winckelmann, wie eng sein Name mit dem Idealismus verknüpft ist, auch mit jenem von Rumohr mit Erfolg verhöhnten „titanischen Vorhaben die Naturformen zu verherrlichen und zu verklären", der „Altflickerei der Werke des größten und ältesten Meisters en ronde bosse und basso rilievo." Selbst Hegel, dem der Idealismus doch in sein System paßte, gestand, daß seit Winckelmann jene Sucht aufgekommen sei nach idealischer Darstellung, in der man die Schönheit gefunden zu haben glaubte, aber in Todtheit, Unlebendigkeit und charakterlose Oberflächlichkeit verfiel. Der Gegensatz von Idealismus und Naturalismus sei durch ihn wieder angeregt worden.

Es giebt wohl keine unter den Varietäten der Kunstformen, keine Manier, Verirrung und Wunderlichkeit, die sich nicht einmal hinter diese allgemeinen Worte, wie hinter eine Maske der Pantomime versteckt hätte. Fast jeder

Versuch der Neubelebung ist zu seiner Zeit Naturalismus genannt worden, selbst die Malerei Giottos. Ghiberti beanspruchte für sich mit der ganzen italienischen, „lateinischen" Kunst den Ehrennamen Arte della natura. Die Anwälte beider Heerlager haben in der Regel Recht gehabt, besonders in dem, was sie bekämpften; denn sie stützen sich immer auf einen der Grundpfeiler aller bildenden Kunst, deren Sprache die unveränderlichen Naturformen sind, während ihre schaffenden Antriebe aus den Tiefen des menschlichen Innern aufsteigen. Der Realismus hat seine Bedeutung als Protest gegen die Schwäche und Unwahrheit in dem Gebrauche jener Sprache. Aber der Idealismus liegt als Hort des Schönen und Großen in der Natur begründet.

Die Natur selbst verurtheilt das Häßliche und Entartete, das Mißgeborene und Unsittliche unerbittlich zur Unfruchtbarkeit und zum Untergange, im Interesse der Gattung. Wie der Zauber der Schönheit, d. h. (wenn man von allen Schuldefinitionen absieht), des Gesunden, Normalen und Starken, so ist auch der Ekel (nach Lessing) oder wie die Sprache selbst andeutet, der Haß, den das Häßliche aufregt, die Stimme der Gattung. Denn auf diesen Empfindungen ruht ihre Erhaltung im Kampf ums Dasein und ihre Erhöhung. Die Kunst also, die einen Apollo und Hermes, eine Venus von Milo schuf, ist im Einverständniß mit dem allmächtigen Willen der Natur, deren Losungswort ist Excelsior. Eine Gesellschaft, die der Usurpation des Häßlichen zujauchzt, bekennt sich zum Geschmack der Entartung, sie ist zum Verschwinden bestimmt.

143 Den Griechen galt jede Einseitigkeit der Beschäftigung, der geistigen wie körperlichen, für unedel, banausisch, weil sie Geist und Leib ein besonderes, unharmonisches, also minderwerthiges Gepräge aufdrückt; gleichmäßige Vervollkommnung der menschlichen Natur im richtigen Verhältniß ihrer Grund-
144 bestandtheile zueinander, hielten sie für die des Freien allein würdige Existenz. In Übereinstimmung hiermit wird man auch ihren künstlerischen Formensinn auffassen dürfen. In ihren Bildern der Menschheit — zuerst der göttlichen, der heroischen, — wurde das was den Einzelnen zum beschränkten Individuum macht, der Theil, worin sein Charakteristikum, seine Virtuosität, seine Einseitigkeit liegt, zurückgestellt gegen den Typus, der die Harmonie und Ganzheit der Menschengestalt vertritt, wo alle Theile in normalem Verhältniß stehen, und wie die Farben im Sonnenlichte, so die geistigen, wollenden, leidenschaftlichen und sinnlichen Bestandtheile der menschlichen Natur abgewogen und verschmolzen sind.

Für die Kenntniß des Ideals der Gestalt ist allezeit die griechische Kunst und besonders ihre Plastik als Hauptquelle angesehen worden. „Nicht durch Vergleichung, sagt Buffon, nicht durch Messung einer großen Zahl von Körpern hat man die schöne Natur gefunden, sondern durch die Zeichenkunst: Gefühl und Geschmack haben vollbracht, was die Mechanik nicht ver-

mochte; man legte Lineal und Cirkel bei Seite und hielt sich an das Augenmaaß". In ihr fand man jenes vollendete Schöne, das nicht oder nur schwer in der Natur zu finden ist, und das doch nicht außer der Natur liegt oder gar wider sie ist, weil es als ihre eigene Meinung angesehen werden kann, deren fragmentarischem und gehemmtem Ausdruck die Kunst nur nachhilft. —

So lange der Begriff des Ideals existirt — und er geht bis auf die Zeit des Sokrates zurück — hat man zwei Elemente in seiner Hervorbringung unterschieden: Auswahl aus der Natur (judicieuse élection — ten Kate, choisir — Coypel), — die richtig gefaßt nur ein mechanischer Name ist für Ausbildung des Schönheitssinns durch reiche Erfahrung; und Darstellung der Idee, einer inneren Schauung, etwas das nur in des Menschen Hirn sich zusammenfinden konnte. Je nachdem man nüchterner oder schwungvoller bildete oder lehrte, legte man auf dies oder jenes mehr Gewicht, doch ohne das andere zu vergessen. Wie wäre auch eine Wahl zu denken, deren Gesichtspunkt nicht im Auswählenden, sondern im Material läge? Und wer würde den Künstler verstehen, der sich für den Ausdruck seiner Vision nicht der verständlichen Formensprache der Natur anschlösse?

Wahr ist, die großen schöpferischen Zeiten der Kunst haben wenig vom Ideal gesprochen. Nur wo Leonardo die Künstler warnt vor dem Hang, sich selbst und ihren Typus zu wiederholen, räth er, die guten Theile von vielen schönen Gesichtern abzunehmen, diese aber mehr nach der öffentlichen Stimme als nach dem eigenen Urtheile zu wählen.

Aber seit Michelangelo in seinen Gedichten „in würdigen und erhabenen Ausdrücken" von der „hohen Schönheit" geredet hatte, „die ihm als treues Muster (esempio) in seinem Berufe verliehen sei, als zweier Künste Leuchte und Spiegel", und diejenigen thörichte Richter genannt, die die Schönheit zu den Sinnen hinziehen, war der Idealismus in Italien die 145
traditionelle Kunstphilosophie. Die Caracci zeigten, wie durch Wahl aus den größten Meistern ein Ideal der Malerei erreicht werden könne. Bellori lehrte, alle wahre Kunst ruhe auf Nachahmung von Ideen und gehe durch Auswahl der schönsten Formen über die Natur hinaus. Der Künstler, dessen Ideen gleichartig sind der göttlichen Idee, nach der die Naturdinge geschaffen wurden, ahmt den ersten Künstler nach, und bildet sich im Geist das Muster einer höheren Schönheit, nach der er die Natur verbessert (emendare). Die Kunst ist somit nicht blos eine Nebenbuhlerin der Natur, sie ist ihre Vollenderin, und das ist ihr höchster Preis, deshalb zollen ihr die Menschen Liebe und Bewunderung. Sie ist die Sonne, die von Ost her die Memnonssäule beseelt, das Feuer, welches das Prometheusbild zum Leben erwärmt.

In diesen und vielen ähnlichen Darstellungen geht die unlebendige Vorstellung eines zusammensetzenden Eklekticismus, von der die Anekdote des Zeuxis und der fünf Mädchen von Kroton fabelt, her neben der Vorstellung

jener begeisternden, Leben gebenden Intuition, die Phidias gehabt haben sollte, und die uns Dio Chrysostomus so beredt in der olympischen Rede schildert. Selten waren selbst blose Rhetoren auf eine so unkünstlerische Ansicht verfallen, wie die von Lessing und Reynolds ist, die im Ideal nichts als den Gattungstypus oder die Centralformen erblicken. Überdies galt dieser Typus als ein unveränderlicher, da er doch nicht nur mannigfaltig, sondern auch wandelbar, d. h. vervollkommnungsfähig ist.

Auch Mengs unterschied in aller Kunst eine mechanische und eine geistige Thätigkeit, die erste ist die Nachahmung der Natur, zu ihr gehört ein richtiges Auge; die andere ist die Wahl, durch sie entsteht das Ideal. Das Ideal ist eine Darstellung von Dingen, für die es kein Original giebt, die wir im Geist erfaßt haben, ohne daß sie durch die Sinne gegangen sind; in der Zeichnung ist es eine übernatürliche Schönheit, hervorgebracht durch Vereinigung zusammenstimmender schöner Theile. Dies Ideal aber findet sich nicht blos in der Zeichnung, sondern in allen Theilen der Malerei, auch in Composition, Ausdruck, Helldunkel und Colorit, es ist der erhabenste Theil in der ganzen Kunst. „Wahl" und „Ideal" bezeichnen eben Erfindung, schaffende Kraft, das Poetische in der Malerei.

Da nun die Griechen dazu gekommen waren, eine Welt von Gestalten zu schaffen, die im höchsten Grade bedeutend, schön, lebensvoll, und doch Phantasiegebilde sind: so sagte Mengs mit Recht, daß sie ausgezeichnet waren vor allen Neueren im Ideal, und somit größer als alle.

146 Auch nach Winckelmann sollte die Kunst keineswegs blos die Bestimmung haben, ihre Bilder bis zur Wahrheit und Freiheit der Natur zu führen. Sie soll uns etwas zeigen, was die Natur nicht hat. Dies ist das Idealische. Idealische Bildung steht im Gegensatz zur individuellen, d. i. auf das Einzelne gerichteten; denn sie ist eine Wahl schöner Theile aus vielen einzelnen und Verbindung in eins. Der Begriff des Idealischen aber ist dem des Schönen übergeordnet. Etwas kann idealisch heißen ohne schön zu sein. Die Gestalt der ägyptischen Figuren, in denen weder Muskeln, noch Nerven, noch Adern angedeutet sind, bildet dennoch keine Schönheit. Der farnesische Hercules ist dichterisch über die Natur erhaben, aber nicht nach der Region des Schönen hin.

Sein Begriff des Idealschönen enthält ebenfalls jene zwei Merkmale. Die Kunst strebt, einen Typus vollkommener Formen zu finden, sie sucht etwa die kräftigsten und feinsten „Gewächse", die Theile sammelt sie, deren Verein als ungehemmte Wirkung des plastischen Gesetzes menschlicher Gestalt gelten dürfte. Dann aber will sie auch etwas darstellen, was nicht in dem Gebiet dieses ihres einsammelnden Umschauens liegt, sie soll etwas das anders woher stammt, mit jenen Formen nur umkleiden, in ihnen die Sprache finden für einen Text, der nicht im Buche der Natur geschrieben steht.

1. Die Natur, belehrt er uns, strebt bei der Bildung ihrer Wesen nach dem Vollkommnen. Aber fast stets gehemmt durch die Materie und den Zufall, denen die Menschheit unterliegt, kann sie ihr Ziel nicht erreichen. 147
Daher ist es fast unmöglich, einen Menschen von allseitig vollendeter Schönheit zu finden. Dieser Unvollkommenheit hat der Instinkt des Menschen abzuhelfen unternommen, indem er sich über sein Loos erheben, und was die Natur unvollkommen gelassen, verbessern wollte. Die Kunst nimmt also der Natur die Arbeit ab: aus der Peripherie unschöner Abweichungen strebt sie nach der Mitte einer Normalform, einer Form, welche den Bildungstrieb in seinem durch verkümmernde oder übertreibende, äußere und innere Ursachen ungestörten Wirken zeigt.

Die Methode ist freilich die eklektische. Allerdings hat die Bildung der Schönheit, selbst in Vorstellung der Götter, mit dem einzelnen Schönen, in Nachahmung einer bestimmten menschlichen Gestalt angefangen. Aber da die Natur und das Gebäude der schönsten Körper selten ohne Mängel ist in allen Theilen, so verfuhren diese weisen Künstler wie ein geschickter Gärtner, welcher verschiedene Absenker von edlen Arten auf einen Stamm pfropft: und wie eine Biene aus vielen Blumen sammelt, so blieben die Begriffe der Schönheit nicht auf das individuelle einzelne Schöne eingeschränkt, wie es zuweilen die Begriffe der alten und neueren Dichter, und der mehrsten heutigen Künstler sind, sondern sie suchten das Schöne aus vielen schönen Körpern zu vereinigen. . . . „Dieser Auszug der schönsten Formen wurde gleichsam zusammengeschmolzen, und aus diesem Inbegriff entstand wie durch eine neue geistige Zeugung eine edlere Geburt".

Eigentlich führen also diese Wege des rechten Naturalismus zum Idealismus. „Die Griechen erlangten ihre idealischen Bilder, wären dieselben auch nicht von schönen Körpern genommen, durch eine tägliche Gelegenheit zur Beobachtung des Schönen in der Natur". Die beneidenswerthe Gunst, deren die Griechen bei ihren Studien sich erfreuten, war es, die ihren Sinn für Formnüancen so empfindlich machte. Keine Wahrnehmung eines glücklichen Einfalles der Bildnerin Natur ging ihnen verloren, sie schufen sich einen Kreis von Vorstellungen der einzelnen Theile und ganzer Verhältnisse, die eine Verfeinerung des Geschmackes voraussetzen, wie sie nur jahrhundertelange Übung des Sehens und Schaffens gewähren kann; und diese Formen waren so mannigfaltig, und sie wurden ihrer so mächtig, daß sie daraus bei jeder Aufgabe, ohne Vorbild in der Natur, ein lebensfähiges, lebensvolles Gebilde herstellen konnten.

„Es fällt Bernini ein sehr ungegründetes Urtheil, wenn er die Wahl der schönsten Theile, welche Zeuxis an fünf Schönheiten zu Croton machte, da er eine Juno daselbst zu malen hatte, für ungereimt und für erdichtet ansah, weil er sich einbildete, ein bestimmtes Theil oder Glied reime sich zu 148

keinem anderen Körper, als dem es eigen ist". Er bedrängt Bernini durch das Dilemma, „entweder müsse er beweisen, daß sich die Schönheiten, die in den künstlerischen Idealen der Alten vorkommen, alle zusammen in einem natürlichen Individuum finden, oder aber, daß jene Vereinigung incongruent sei". Ein Dilemma, zwischen dem sich Bernini leicht durchwinden konnte, der hier (wie Rumohr bemerkt), obwohl Manierist, mit Recht für die Einheit des Gusses fürchtete. Die richtige Deutung jenes oft vorkommenden Bekenntnisses der Künstler über ihren Eklekticismus giebt O. Jahn: „Die Künstler fassen jeden einzelnen Zug mit scharfem und geübtem Auge auf und empfinden ihn als lebendig anregenden, und während sie sich der Nothwendigkeit eines unausgesetzten Naturstudiums wohl bewußt sind, übersehen sie am ehesten, daß sie dadurch nur der in ihnen schaffenden Kraft Nahrung zuführen, über deren Natur und Wirksamkeit sie um so weniger zu reflectiren pflegen, je unwiderstehlicher der Trieb in ihnen ist". Befolgte der Künstler das eklektische Verfahren in seinem buchstäblichen Sinn, „er würde sich entsetzen über die Misgestalt; er würde es aber gar nicht zu stande bringen". — Und diese Auffassung ist Winckelmann keineswegs fremd.

2. Ganz anders nimmt sich das Verfahren der Kunst aus, wenn man von den ihr aufgetragenen Gegenständen ausgeht. — Der Kunst wurden Gestalten der Volksreligion, der Heldensage gegeben, für die sie verständliche, ansprechende Formen finden sollte, Formen die sie in der Natur nicht vorgezeichnet fand. Zu jenem auswählenden Geschäft gehörte Geschmack und Urtheil, zu diesem erfindende Phantasie und Begeisterung.

„Die großen Künstler der Griechen sollten die Gegenstände heiliger Verehrung hervorbringen, welche, um Ehrfurcht zu erwecken, Bilder von höheren Naturen genommen zu sein scheinen mußten. Zu diesen Bildern gaben die ersten Stifter der Religion, welches Dichter waren, die hohen Begriffe, und diese gaben der Einbildung Flügel, ihre Werke über sich und das Sinnliche zu erheben".

Dies ist jedoch weder etwas blos griechisches, noch ein Bedürfniß des Polytheismus allein. Denn „der Geist vernünftig denkender Wesen hat eine eingepflanzte Neigung und Begierde, sich über die Materie in die geistige Sphäre der Begriffe zu erheben, und dessen wahre Zufriedenheit ist die Hervorbringung neuer und verfeinerter Ideen".

Eines leitet auf das andere. Dort führt die Natur selbst ihre treuen
149 Verehrer und Beobachter über sich selbst hinaus, sie schufen Gestalten, deren höheren Adel auf der Folie der Alltäglichkeit Jedermann empfindet. Aber ebenso führen auch jene überschwenglichen Aufgaben, jene poetischen Visionen auf eine intensivere Bearbeitung der Natur. „Die Bildhauer, sagt Hemsterhuis, die Apoll, Minerva und Venus darstellen sollten, waren durch ihren Beruf gezwungen, die Natur zu durchwühlen, die Schönheit aufs scrupu-

löseste zu erforschen, und damit die Natur sebst zu übertreffen". Es wächst der Mensch mit seinen höheren Zwecken.

Als die Griechen von ihren Göttern ohne Symbole in blos menschlichen Formen sprechen lernten, als sie Wesen darzustellen unternahmen, die sich unmittelbar und unverkennbar als übermenschliche bezeugen sollten: da war freilich das erste, ihnen die fehlerlose normale, und nicht blos die normale, sondern die groß und reich entfaltete Natur zu geben. Ehe man erhaben sein kann, muß man wahr sein. Aber schon in der reinen Schönheit liegt etwas, was nicht nur über das Gewöhnliche und Gemeine, sondern auch über das Vertrauliche hinausrückt. Regelmäßig schönen Bildungen gegenüber fühlt man sich mehr in einen Zustand ruhiger Heiterkeit versetzt, als von Verlangen ergriffen; Bacon forderte daher für ausgezeichnete Schönheit some strangeness in the proportion (aliquid minus conforme in compagine); kleine Fehler geben dem Gesicht Reiz; und man hat bemerkt, daß zuweilen Frauen von abnormen Zügen die heftigsten Leidenschaften entzündet haben. Die welche griechische Schönheit kalt nennen, drücken damit aus, daß die vollkommene Form jene Annäherung fern hält.

Von beiden Seiten wird die Kunst auf eine Form geführt werden, die freilich innerhalb ihres Umkreises noch manche feine Modificationen zuließ. Aber die die Schönheit als würdigen Gegenstand ihrer Betrachtungen gewählt und angesehen haben, können über das wahre Schöne als nur Eines und nicht mancherlei, nicht zwistig sein. Was nicht schön ist kann nirgends schön sein. „Es giebt nur Ein Schönes, wie es nur Ein Gutes giebt . . . es kann nur ein einziger Begriff der Schönheit, welcher der höchste und sich immer gleich ist, gedacht werden." So ist die Wahrheit Eine, der Irrthum mannigfaltig. „Die griechischen Künstler reinigten ihre Bilder von allen persönlichen Neigungen, welche unseren Geist von der wahren Schönheit ablenken." Was diese Reinigung bedeutet, erhellt aus den Fehlern der Neueren, die sich jenen persönlichen Neigungen überließen (vgl. S. 67). Denn zur Schönheit gehört, daß es eine Gestalt ist, „die weder dieser, noch jener Person eigen sei." Phidias wurde der Blasphemie angeklagt, weil er sein Bild in einer Nebenfigur des Pallasschildes angebracht. Wie hoch muß das Cultusbild über jedem Verdacht individueller Ähnlichkeit gestanden haben! Mit welcher Unbefangenheit überließen sich dagegen die Maler christlicher Zeit persönlichen Launen sogar der Sinnlichkeit! Die Griechen wollten Züge, die über dem menschlich individuellen, beschränkten zu schweben schienen. „Alles sogenannte Edle", sagt Jean Paul, „der höhere Stil begreift stets das 150
Allgemeine, das rein Menschliche und schließt die Zufälligkeiten der Individuen aus, sogar die schönen. Die Charaktere erheben sich, indem sie sich entkleiden, wie verklärte, des individuellen Ansatzes."

Griechischer Typus

Welches waren nun die Formen, die auf das physiognomische Gefühl der Griechen den Eindruck des Göttlichen machten, zu Hüllen göttlicher Wesen geeignet schienen?

Winckelmann hat zum ersten Male unternommen, den Idealtypus im einzelnen genau zu beschreiben. Er selbst legt auf diese Leistung als die schwerere, größeren Werth als auf die allgemeinen Sätze. Auch ist ihm hierin stets ungetheilter Beifall gespendet worden, wie z. B. Rumohr seine Auffassung des einzelnen Schönen höchst sinnvoll, dessen Darstellung von unerreichbarer Anschaulichkeit, von hinreißendem Feuer nennt, und Hegel rühmt, „daß er mit ebensoviel Begeisterung seiner reproductiven Anschauung als mit Verstand und Besonnenheit das unbestimmte Gerede von Ideal dadurch verbannt habe, daß er die Formen der Theile einzeln und bestimmt charakterisirte, ein Unternehmen, das allein lehrreich gewesen sei."

Damalige Leser staunten über seine damals unerhörte Empfindlichkeit des Formensinns. Ein Grieche schien wieder aufgelebt zu sein, wenige vermochten ihm zu folgen, es schien ästhetische Feinschmeckerei, daß z. B. die Knie des Apollino der Tribuna „unter dem Vorzüglichsten" sein sollten; oder wenn er bewundernd bekannte, „keine einzige Figur gebe einen so hohen Begriff von dem, was Anacreon einen Bauch des Bacchus nennt", als der vermeintliche Bacchus im Semicircolo der Villa Albani. —

Diese Betrachtung des Einzelnen in der Schönheit, erinnert er, müsse vornehmlich auf die äußersten Theile der menschlichen Figur — Kopf, Hände und Füße — gerichtet sein, weil nicht allein in diesen Leben, Bewegung, Ausdruck und Handlung bestehe, sondern weil ihre Form den eigentlichen Unterschied des Schönen vom Häßlichen und der neuen Arbeit von der alten bestimme.

Zuerst das Antlitz. „Die vornehmste Eigenschaft einer hohen Schönheit
151 ist das Profil — das griechische Profil —, eine fast gerade oder sanft gesenkte Linie, welche die Stirn mit der Nase an jugendlichen, sonderlich weiblichen Köpfen beschreibt. Durch das gerade und völlige wird die Großheit gebildet, durch sanfte gesenkte Formen das Zärtliche." Daß es keine Form ist, die ohne Grund aus den geraden Linien des ältesten Stils geblieben wäre, beweise die starkgesenkte Nase an ägyptischen Figuren; es findet sich jedoch bereits auf dem lykischen Monument von Xanthos.

„Eine von den Schönheiten des Auges ist die Größe, so wie ein großes Licht schöner ist als ein kleines; die Größe aber ist dem Augenknochen oder dessen Kasten gemäß und äußert sich in dem Schnitte und in der Öffnung der Augenlider, von denen das obere gegen den inneren Winkel einen runderen Bogen als das untere beschreibt. . . . Die Augen formen an Köpfen

im Profil gestellt . . . . einen Winkel, dessen Öffnung gegen die Nase steht: in solcher Richtung der Köpfe fällt der Winkel der Augen gegen die Nase tief, und der Conturn des Auges endigt sich auf der Höhe seines Bogens oder Wölbung, das ist, der Augapfel selbst steht im Profil. Diese gleichsam abgeschnittene Öffnung der Augen giebt den Köpfen eine Großheit und einen offenen erhabenen Blick. . . . Insbesondere Jupiter, Apoll und Juno haben dieselben groß und rundlich gewölbt und enger als gewöhnlich in der Länge, um den Bogen derselben desto erhabener zu machen. . . Auch liegen die Augen tiefer als insgemein in der Natur, und der Augenknochen erscheint dadurch erhabener, — um das Auge in der Ferne scheinbarer zu machen und an diesem Theile mehr Licht und Schatten hervorzubringen —; wodurch das Auge, das sonst wie ohne Bedeutung und gleichsam erstorben gewesen wäre, lebhafter und wirksamer gemacht wurde.

„Die Schönheit der Augenbrauen besteht in einem dünnen Faden von Härchen . . . der in der Kunst die fast schneidende Schärfe derselben vorstellt. . . . Jemehr der Schnitt derselben groß und rundlich gewölbt ist — prächtig erhaben — und enger als gewöhnlich in der Länge, desto erhabener ist ihr Begriff.

„Ein schöne Stirn soll kurz sein, wie sie ist in der Blüte der Jahre, ehe der kurze Haarwuchs auf der Stirn ausgeht und dieselbe blos läßt. Eine freie hohe Stirn ist dem männlichen Alter eigen. Der Haarwuchs soll um die Stirne herum rundlich bis über die Schläfen gehen, um dem Gesicht die eiförmige Gestalt zu geben. Die Haare selbst sind lockigt, groß.

„Das Maaß des Mundes — der nebst dem Auge der schönste Theil des Gesichts — ist gleich der Öffnung der Nase; denn wäre sein Schnitt länger, so würde es wider das Verhältniß des Ovals sein, worin die in demselben enthaltenen Theile in eben der Abweichung gegen das Kinn zu gehen müssen, in der das Oval selbst sich zuschließt.

„Die Lippen sind bei den göttlichen Figuren, nach den Zeiten des älte- 152
sten Stils, nicht ganz geschlossen. Die untere Lippe soll völliger sein als die obere, wodurch zugleich unter derselben in dem Kinn die eingedrückte Rundung eine (Bildung der Mannigfaltigkeit) entsteht.

„Die Schönheit des Kinns besteht in einer völligen Wölbung desselben, die durch die Unterlippe, wenn dieselbe kurz ist, desto mehr Großheit erhält", deshalb wurde es auch nicht durch Grübchen unterbrochen. Derselben rundlichen Völligkeit seiner gewölbten Form wegen haben sie die untere Kinnlade größer und tiefer heruntergezogen gehalten, als gewöhnlich ist. —

„Die Schönheit der Form der übrigen Theile wurde ebenso allgemein bestimmt. Die äußersten Theile (Hände und Füße) sind nicht schwerer in der Moral, wo die äußerste Tugend mit dem Laster grenzt, als in der Kunst, wo sich in derselben das Verständniß des Schönen des Künstlers zeigt".

„Die Schönheit einer jugendlichen Hand besteht in einer sehr mäßigen Völligkeit, mit kaum merklich gesenkten Spuren, nach Art sanfter Beschattungen, über die Knöchel der Finger, wo auf völligen Händen Grübchen sind. Die Finger sind mit einer lieblichen Verjüngung, wie wohlgestalte Säulen gezogen, und ohne Anzeige der Gelenke der Glieder."

Manche dieser Züge, wie der etwas geöffnete Mund, die Tiefe des Auges, waren durch Rücksichten der Marmorsculptur bedingt.

Wenn man für solche einzelne Beobachtungen — bei denen er sich lediglich von dem Gegenstande und seinem Schönheitsgefühle leiten ließ — hinterher Principien suchen will, so wird man sich wieder der Einfachheit und Großheit erinnern. Daher die Linie des Ovals, der Haarwuchs, Mund und Kinn sich unterordnen müssen — das große Auge, durch den scharfen Bogen der Brauen, die tiefe Lage, die kurze Stirn markirt — das völlige Kinn — die breite Fläche der Wangen, die durch das Profil, den großen Zug der
153 Kinnladen, das vortretende Kinn bedingt ist — endlich das Profil. Nase und Stirn bilden zwar keine gerade Linie, aber sie nähern sich der geraden Linie soweit daß sie „der Blick in Eins faßt" (Päster).

Über diesen bedeutendsten Zug sind die Stimmen immer getheilt gewesen, und in ihm lag der Hauptgrund des Protestes gegen die Lehre von der Einheit des Schönen. Einige haben dies Profil nicht einmal schön finden können, und nicht blos Gottsched; andere haben gemeint, daß es alle Gesichter dumm mache und seine Verehrung für blinden Antiquarsglauben erklärt. Vielen ist es wenigstens nicht sympathisch: eine regelmäßige, stolze, aber kalte Schönheit spreche aus ihm, es sei weder liebenswürdig, noch seelen- und ausdrucksvoll. Gewiß ist, daß man holde Schwäche, Empfindungsleben, alles was der Dämmerungsregion der Psyche angehört, nicht hinter solchen Stirnen suchen wird. Man hat aufmerksam gemacht auf die Schranken, die diese Form, wie ein Damm, dem Ausdruck und Andrang der Affecte entgegensetze. Es liegt darin eine ruhige fast starre Kraft. Andere deuteten es physiognomisch als stetigen Zusammenhang zwischen dem Organ des Verstandes und dem der Leidenschaft und des Willens — „indem die Nase, meint Hegel, zum System des Geistigen hinübergezogen werde, erhalte sie selbst einen geistigen Ausdruck und Charakter, und der Ausdruck des Geistigen stelle das blos Natürliche ganz in den Hintergrund"; wie man denn auch diese Linie aus dem Gegensatz des menschlichen gegen das thierische Profil abgeleitet hat.

Schwerlich jedoch sind die Griechen durch solche physiognomische Grübeleien bestimmt gewesen. Wie in allen übrigen Theilen, so war es auch hier der räumliche Eindruck der Einfalt und Großheit, der sie für diesen Zug einnahm, die Reinheit der Form, die dem Antlitz den Adel gab, diese machte es zum Günstling der Plastik. Dieses Profil ist wahrscheinlich auch früher, wie heute, im Süden und in Griechenland nicht häufiger gewesen als andere

Formen. Man sollte also das Ideal nicht als Durchschnittsform bestimmen, auf die man den Gattungstypus zu gründen pflegt. Das Ideal ist eine langsam gereifte Frucht von Cultur und Geschichte, und ehe Phidias oder wer sonst es aus dem Marmor hervorholte, dürfte es wedr Menschen noch Göttern in den Sinn gekommen sein.

Charakter und Bildniß 154

Nachdem eine bedeutende Form einmal gefunden, und zu Ansehen gekommen war, schien für Differentirung nur noch ein enger Spielraum übrig. 155
Im hohen Stil, hörten wir, nähern sich die Bilder dem einen höchsten Begriff der Schönheit. Was ist (würde ein Enthusiast ausrufen) die ganze Mannigfaltigkeit des menschlichen Thierreiches verglichen mit der Monotonie dieses Himmels? Die Einfalt der Kuppel des Pantheons wiegt sie nicht alle Kirchenhallen Roms auf?

Allein der griechische Kunsthimmel zeigt uns kein so einförmiges Schauspiel wie etwa das jüngste Gericht Michelangelos. In der Kunst, der lauter bestimmte, wenn auch mythologisch-poetische Persönlichkeiten aufgegeben waren, hat die Idealität dem Charakter keinen Eintrag gethan. Ihre Deutlichkeit und Consequenz hätte nicht größer sein können, wenn sie, wie die Bildnißmaler, sterbliche Individuen vor Augen gehabt hätten. Wie früher dem Naturalismus, so ist Winckelmann hier der Charakterzeichnung griechischer Kunst vollkommen gerecht geworden: Wie dort in der Vereinfachung, durch die sie ihre Gestalten mit dem Schimmer der Idealität umgaben, so zeigt sich nun auch in der Variirung die alte Kunst der neueren mit ihren schwankenden und oftmals vagen Personificationen überlegen.

„Die höchste Schönheit kann auch den Göttern nicht in gleichem Maaße gegeben werden, so wenig als in den schönsten Gemälden von vielen Figuren alle die höchste Schönheit haben können, welches nicht mehr stattfindet, als in einem Trauerspiel nichts als Helden aufgeführt zu werden verlangen.

„Die Bildung aller Gottheiten ist wie nach einer von der Natur selbst angedeuteten Idea bestimmt und ist sich allenthalben in unzähligen Bildern ähnlich, so daß die Götter von Jupiter an bis auf Vulcan kenntlich sind wie Köpfe berühmter Personen; und so wie Antinous blos aus dem Untertheil seines Gesichts und Marc Aurel aus den Augen und Haaren eines zerstümmelten Cameo in dem Museo Strozzi erkannt wird, so würde es Apollo sein durch dessen Stirn, oder Jupiter durch dessen Haare und Bart, wenn sich Köpfe desselben finden, von denen weiter nichts vorhanden wäre. . . Der gebieterische Zug (um den Mund) und die großen Augen sind der Juno so eigen, daß man ein bloses Profil (auf einem Edelstein) durch einen solchen 156
Mund sicher auf eine Juno deuten kann".

Freilich bleibt Schönheit allezeit das Grundgesetz. Die Künstler strebten mit dem einer jeden Göttin eigenen Charakter die Schönheit in ihrem höchsten Grade zu verbinden. Nicht bei allen war Schönheit selbst das Hauptmerkmal wie bei der Venus, die „unter den weiblichen Gottheiten als die Göttin der Schönheit obenan steht, daher häufiger als andere Göttinnen und nebst den Grazien und Horen auch allein unbekleidet dargestellt wurde". Bei anderen schien der gegebene, etwa von Dichtern geschilderte Charakter jener Regel zu widerstreben. Aber die Kunst machte sich kein Gewissen daraus, von den Poeten abzuweichen. „Die Parcen, welche Catull mit bebenden und zitternden Gliedern, im betagten Alter, mit runzligtem Angesicht, mit gebeugtem Rücken und mit einem strengen Blick bildete, sind das Gegentheil auf mehr als einem alten Denkmale". Bei Meleagers Tod erscheinen sie als schöne Jungfrauen, mit oder ohne Flügel auf dem Haupte, unterschieden durch die ihnen beigelegten Zeichen. . . . In ähnlicher Weise sind sogar die Furien mit oder ohne Schlangen an dem Haupt vorgestellt. Die Gorgonen sind, die Meduse ausgenommen, auf keinem alten Werk gebildet; ihre Gestalt aber würde der Beschreibung der ältesten Dichter nicht ähnlich sein, welche ihnen lange Zähne, wie Schweinshauer geben. Denn Medusa ist den Künstlern ein Bild hoher Schönheit geworden. Die älteren Satyrn oder Silene haben in ernsthaften Bildern keine ins Lächerliche gekehrte Gestalt, sondern sie sind schöne Leiber in völliger Reife des Alters. Sogar von weiblichen Larven finden sich Bildungen höchster Schönheit.

Seine Meinung ist natürlich, daß die unterscheidenden Merkmale feine waren. Es giebt Unterschiede des Alters und des Adels, in Ausdruck und Physiognomie, aber auch Züge, die auf den unmittelbaren sinnlichen Eindruck berechnet waren, endlich heteroklite Theile.

157 „Die Jugend ist das Alter der Schönheit, aber die Jugend der Götter hat in beiderlei Geschlecht ihre verschiedenen Stufen und Alter . . . und in dieser Mannigfaltigkeit hat die Kunst alle ihre Schönheiten zu zeigen gesucht". Sie ist ein Ideal, theils von männlichen schönen Körpern, theils von der Natur schöner Verschnittener genommen". Dies Ideal fängt an bei den Faunen, als niedrigen Begriffen von Göttern. „Die schönsten Statuen der Faunen sind ein Bild reifer schöner Jugend, in vollkommener Proportion, und es unterscheidet sich ihre Jugend von jungen Helden durch ein gemeines Profil oder durch eine etwas gesenkte Nase. Bacchus ist ein schöner Knabe, welcher die Grenze des Frühlings des Lebens und der Jünglingschaft betritt. . . Im Apollo findet sich die Stärke vollkommener Jahre mit den sanften Formen des schönsten Frühlings der Jugend vereinigt. . . Auf dieser Jugend blüht die Gesundheit, und die Stärke meldet sich wie die Morgenröthe zu einem schönen Tage. . . Die schöne Jugend im Apollo geht nachdem in andern Göttern stufenweise zu ausgeführteren Jahren und ist männ-

lich im Mercur und im Mars. . . Die Schönheit der Götter im männlichen Alter besteht in einem Inbegriff der Stärke gesetzter Jahre und der Fröhlichkeit der Jugend, und diese besteht in dem Mangel von Nerven und Sehnen".

Sodann die Seelensprache. „In der Venus wird durch das unten in etwas erhobene Augenlied das Liebäugelnde und Schmachtende in den sanft geöffneten Augen gebildet. Pallas, ein Bild jungfräulicher Züchtigkeit, hat die Augen mäßiger gewölbt und weniger offen, ihr Blick ist etwas gesenkt, wie in stiller Betrachtung. Die Schönheit in dem Blick der großen und rundgewölbten Augen der Juno ist gebieterisch; der Blick der Diana, die mehr als alle oberen Göttinnen das Wesen einer Jungfrau hat, geht gerade vorwärts und in die Weite über alle Vorwürfe hinweg, er ist frei, munter und fröhlich".

Es ist die edlere oder niedere — menschlichere — Auffassung solcher Züge, die die Unterschiede der großen Classen idealer Wesen begründet. „In den Helden, denen das Alterhum die höchste Würdigkeit unserer Natur gab, näherte sie sich bis an die Grenzen der Gottheit, ohne diese zu überschreiten und den sehr feinen Unterschied zu verwischen. Battus auf Münzen von Cyrene würde durch einen einzigen Blick zärtlicher Lust (languida mollezza) einen Bacchus, und durch einen Zug göttlicher Großheit (sufficienza divina) einen Apollo abbilden können. Minos auf Münzen von Gnossus würde 158
ohne einen stolzen königlichen Blick einem Jupiter voll Huld und Gnade (di maestà umana e benigna) ähnlich sehen". Der Ausdruck des Fauns unterscheidet sich von dem des Helden durch „eine gewisse Unschuld und Einfalt, die mit einer besonderen Grazie verbunden war".

Der Eindruck des Zeus-, des Apollokopfs würde verlieren, ohne die Stirnlocken. Durch den Zeuswurf der Haare wurde in dessen Brüdern und Söhnen die Verwandtschaft und zugleich die Unterordnung angezeigt. Während sie bei Jupiter lang sind, ohne gerollte Locken, mähnenartig in sanft geschlängelte Zügen geworfen: so hängen sie bei Pluto und Serapis über die Stirn herunter, um deren Gestalt und Blick trüber zu machen; denn Jupiter wurde mit einem heiteren Blick gebildet, Pluto dagegen mit einer strengen Miene. Bei Äsculap, der sich bei größerer Ähnlichkeit mit seinem Großvater durch kleinere Augen, ältere Züge unterscheidet, ist der Bart auf der Oberlippe mehr bogenweis gelegt. Der Bart des Neptun ist krauser, über der Oberlippe dicker, die Haare sind lockiger.

Endlich entging den Alten nicht, welche Fundgrube charakteristischer Züge die Thierwelt sei, sie bemerkten, daß Thierformen zum Theil an physiognomischer Energie das was die menschliche Form verträgt, überträfen, und sie scheuten sich nicht, ihr in einzelnen Fällen thierische Theile zuzusetzen, während in anderen das Thierische nur durchscheint im Menschlichen, das es dann zuweilen sogar erhöht. Das eine war der Fall, wo sie als vorwaltend, und

zwar mit dämonischer Allgewalt Eigenschaften ausdrücken wollten, die in den niederen Regionen der Menschennatur ihren Sitz haben, wie bei dem (vermeintlichen) Pan auf einer Münze Antigonus I., wo der volle Bart in dem zottigen Wuchs dem Haare der Ziege gleicht, und bei den Faunen, wo sich das Thierische auf eine, für den Eindruck der Gestalt zurücktretende Zuthat reducirte. Aber selbst bei den höchsten Göttertypen haben ihnen edle Thiere Studien geliefert. Eben im Zeuskopfe „erscheint die ganze Gestalt des Löwen, des Königs der Thiere, nicht allein in den großen und runden Augen, in der Völligkeit der anwachsenden und zugleich geschwollenen Stirn und in der Nase, sondern auch in jenen Haaren, die gleich der Mähne des Löwen von dessen Haupte herabfallen, von der Stirn aber sich, aufwärts gestrichen, erheben, und getheilt, in einem engen Bogen gekrümmt, seitwärts wiederum die Spitzen niederbeugen und sich heruntersenken, welches kein Haarschlag am Menschen, sondern gedachten Thieren eigen ist. Am Hercules aber zeigt sich die Form eines gewaltigen Stiers in dem Verhältniß des Kopfs zum Halse, indem jener kleiner und dieser stärker als gewöhnlich in der menschlichen Proportion ist und so, wie sich der Kopf zum Halse des Stiers verhält, um in
159 diesem Helden eine Stärke und Macht zu bilden, welche die menschlichen Kräfte übersteigen; ja man könnte sagen, daß auch die Haare auf seiner Stirn, die kurz, kraus und in die Höhe gestrichen waren, als ein allegorisches Bild, von den kurzen Haaren auf der Stirn jenes Thieres genommen sind".

So vortrefflich nun Winckelmann dieses Durchstöbern der Natur nach bildnerischen Ausdrucksformen beobachtet hat, so fand er doch auch nichts dagegen einzuwenden, wenn hier und da der Charakter der Schönheit geopfert wurde. „Die weisesten Künstler suchten das Ungestalte zu vermeiden und entfernten sich viel eher von der Wahrheit der Bilder, als von der Schönheit; auf einem Denkmal erscheint Hecuba, statt voll Runzeln und mit langen, schlaffen und hängenden Brüsten, als Frau, die kaum an die Rückkehr ihrer Blüte gelangt ist; und Medea auf der schönsten Hamiltonschen Vase ist nicht älter als ihre Tochter gebildet".

Ja sie gingen in der Bildung junger Helden, des Achill, Theseus bis zur Verwischung des Geschlechtes, „Hercules findet sich in der schönsten Jugend vorgestellt, mit Zügen, die den Unterschied des Geschlechtes fast zweideutig lassen; wie nach der Meinung der mit ihrer Gunst willfährigen Glycera die Schönheit eines jungen Mannes sein sollte". —

„Dem Ideal näherten sich endlich die alten Künstler auch in Köpfen bestimmter Personen, soweit es ohne Nachtheil der Ähnlichkeit geschehen konnte; und man sieht an solchen Köpfen, mit wie großer Weisheit gewisse Kleinigkeiten übergangen sind, die nichts zur Ähnlichkeit beitragen. Viele Runzeln sind nicht angedeutet, die nach den Jahren hätten dasein müssen, und die da, wo sie der Idee der Schönheit nichts nehmen, ausgedrückt sind, wie unter dem

Kinn und am Halse an eben den Köpfen. Man beobachtete hier die Lehre der alten Weisen, das Gute so groß als möglich zu machen und das Schlechte zu verstecken und zu verringern. Man kann auf der anderen Seite in Bildung bestimmter Personen diejenigen Theile, die schön sind, und der Ähnlichkeit nichts geben noch nehmen, besonders hervorspielen lassen".

Ausdruck und Handlung

Vom höchsten in der Kunst (so ist von Alters her geglaubt worden)
könne nicht gesprochen werden, ohne das Sittlichschöne, den geistigen Ausdruck
hinzuzunehmen. Kant wollte jene Durchschnittsform, die der Technik der
Natur gleichsam absichtlich zu Grunde liege, nur als unnachlaßliche Bedingung
der Schönheit gelten lassen, das Ideal aber erst durch Hinzutritt der Ver- 160
nunftidee entstehen lassen, wenn Seelengüte, Reinigkeit, Stärke und Ruhe in
körperlicher Äußerung gleichsam sichtbar werden. Diese Ansicht ist nicht blos
modern. Schon Diotima im Gastmahl Platos galt Seelenschönheit für eine
höhere Erscheinung der Idee als Gestaltenschönheit.

Auch Winckelmann unterscheidet die moralische Schönheit von der materiellen oder Linienschönheit. Die moralische ist Schönheit des Ausdruckes. Ausdruck ist Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustandes unserer Seele und unseres Körpers. Im weiteren Sinn begreift er auch die Handlung, d. h. was durch Bewegung der Glieder und des ganzen Körpers geschieht, im engern wird seine Bedeutung eingeschränkt auf das durch Mienen und Geberden des Gesichtes bezeichnete.

Die Tugend des Ausdruckes wurde in der ersten Schrift „edele Einfalt und stille Größe" genannt, sie heißt jetzt Gratie. „Der Gratie opfern, heißt bei Künstlern, auf die Geberden und auf die Action in ihren Figuren aufmerksam sein"; wenigstens ein Theil der Gratie ist der „Wohlstand in Geberden und im Handeln". Es ist dasselbe was den profanen Neueren, „die nicht in die schöne Einfalt dieser großen Meister eingeweiht sind, in den Werken der Alten als Mangel an Handlung erschienen ist." Es war indes schon damals eine Gegenströmung zu bemerken. Als Caylus im Jahre 1760 einen Preis für den Ausdruck an der Akademie gründete, erhoben sich Stimmen in Paris, die behaupteten, er habe den jungen Künstlern keinen guten Dienst erwiesen. Der Charakter der Ruhe, der den Werken der französischen Schule so entgegengesetzt sei, aber den Alten und den großen Italienern charakteristisch, sei vor allem anderen zu studiren (Corresp. de Grimm. 1. Dec. 1760).

Dem Modernen, wenn er zuerst vor griechische Darstellungen tritt, geht es zuweilen wie Jemandem, der aus dem Sonnenlicht in ein verhängtes Zimmer tritt, wo das Auge sich erst einzugewöhnen hat, um die Gegenstände zu sehen, die doch bestimmt genug zu unterscheiden sind. Oft finden sich Vorgänge heftiger

Aufregung, z. B. Orpheus' Trennung, wie Scenen ruhigen Gespräches behandelt; gern wählen sie Momente, wo der leidenschaftlich-raschen Action ein nach innen gewandter Moment vorhergeht oder folgt, jene Momente der Besonnenheit, der Monologe, wo der Held selbst sein Geschick, sich außerhalb stellend, anschaut; sie geben von den Vorgängen des Inneren nur einen leisen Wink, eine Andeutung unsichtbarer Peripetien. Und dies war gewiß nicht blos Stil (wie Lessing und Rumohr wollten), sondern ruhte auf ihrer Ansicht der mensch-
161 lichen Natur und der Werthgrade ihrer Bestandtheile. Die Griechen, das erste philosophische Volk der Erde, mit denen wir ein Jahrtausend philosophirt haben, bewertheten das Intellectuelle anders und höher als wir. Sie dachten sich das ideale Leben, das Leben der Götter, laut Plato, „rein vernünftig", von Lust und Schmerz unberührt, und ihr scharfsinnigster Denker bewies, daß die Thätigkeit der Gottheit nur eine theoretische sein könne. Ihr Himmel, ihre Seligkeit war die Heiterkeit des reinen, klaren, freien Denkens. Diese göttliche Selbstgenügsamkeit, diese Unbeweglichkeit durch Außendinge war keine Klügelei einiger dem Leben entfremdeten Kopfmenschen. Diese Unterordnung der Region des Sinnen-, Affects- und Gefühlslebens, diese intellectuelle Impassibilität und göttliche Gemüthsruhe, diese national-philosophische Ataraxie und Apathie schwebt auch auf der Stirn ihrer Marmorwesen. Und noch jetzt sind Reste davon an dem Südeuropäer zu beobachten, sie unterscheiden den italischen Romanen von dem keltischen. Eine ruhige Gelassenheit, die doch so aufgeweckt und sensibel ist, eine Grandezza aus Temperament, die doch voll beobachtender Feinheit ist, selbst im äußeren Handeln, eine gemessene Würde in Haltung, Gewandwurf, Tempo der Bewegung — ist uns Germanen, Galliern und anderen Scythen fremder, und deshalb vermißt man in ihren Kunstwerken die Naturgewalt und die Naivität der Empfindung und Leidenschaft; bis man im Süden gewahr wird, daß solche Züge keine conventionelle Manier sind.

Winckelmann, der übrigens auf seine Theorie erst in einem Alter kam, wo „die Begierden in den Genuß der Ruhe eingeschränkt sind", hat sich den Namen eines Originaldenkers durch Betonung des Werthbegriffes der Ruhe verdient. Denn seit über Kunst geredet wurde, hatten Künstler und Liebhaber, Philosophen und Rhetoren, Epigrammatisten und Kritiker gewetteifert, Bewegung, Leben, Leidenschaft, so wahr, so hinreißend als möglich dargestellt, als die höchste, schwerste und dankbarste Aufgabe der Kunst zu feiern und zu empfehlen. —

Er mußte den Versuch machen, die Seelenschönheit mit der körperlichen in Zusammenhang zu bringen. Eine solche Begründung war nicht schwer zu finden in einem Jahrhundert, zu dessen Lieblingsformen die Caricatur gehörte, das sich auf Lustschlössern inwendig und auswendig von burlesken Fratzengesichtern angrinsen ließ und, während die Alten das Gorgonenhaupt zur Schönheit adelten, nicht ruhte, bis es selbst dem kalten weißen Marmor

die Grimasse des Affects abgequält hatte, und das endlich noch aus China und Hindostan tückische Fratzen borgte.

Leidenschaft entstellt. „Im Zustand der Leidenschaft verändern sich die Züge des Gesichts und die Haltung des Körpers, folglich die Formen, die die Schönheit bilden, und je größer diese Veränderung ist, desto nachtheiliger 162
ist dieselbe der Schönheit. . . Die Seele ist groß und edel nur im Zustande der Einheit, im Stande der Ruhe; wenn sie auch kenntlicher und bezeichnender wird in heftigen Leidenschaften" (d. h. bestimmte, auf ihre inneren Zustände mit Sicherheit deutbare Züge annimmt.*) „Der Künstler, da er das schönste in den schönsten Bildungen wählen muß, ist auf einen gewissen Grad des Ausdruckes der Leidenschaften eingeschränkt, der der Bildung nicht nachtheilig werden soll".

Jene Einfalt also der Umrißlinie und des Ideals kehrt zum dritten Male wieder in der Seele und ihrer Leidenschaftslosigkeit. Winckelmann hat sich für diesen Begriff das sonderbare Wort „Unbezeichnung" (l'indefinito) geschaffen, das eine Gestalt bedeute, „die weder dieser noch jener Person eigen sei, noch irgend einen inneren Zustand des Gemüthes oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche fremde Züge in die Schönheit mischen und die Einheit unterbrechen (tolgono l'unità, e degradano o offuscano la bellezza)". Sie bestehe darin (sagt er nicht sehr klar), „daß die Formen weder durch Punkte, noch durch Linien beschrieben werden, als die allein die Schönheit bilden". Sehr bekannt (obwohl weder das Bild selbst richtig ist, noch eine zutreffende Analogie der versinnbildlichten Sache, noch endlich des Autors eigene Meinung genau ausdrückt) ist das dem Abbé Bouhours entlehnte Gleichniß, daß die Schönheit sein solle wie das vollkommenste Wasser aus dem Schooße der Quelle geschöpft, das, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Theilen geläutert ist.

Diese Begründung der Ruhe durch die Besorgniß, die Leidenschaft werde die schönen Linien verwirren, ist aber blos ein Verbindungsglied. Nach ihm besteht eine Wahlverwandtschaft zwischen Schönheit und Grazie: „die Stille ist die herrschende Gemüthsbeschaffenheit schöner Menschen, der Zustand, welcher der Schönheit wie dem Meere der eigentlichste ist; und die Erfahrung zeigt, daß die schönsten Menschen von stillem gesitteten Wesen sind. Im schönen Körper herrscht die Grazie mit großer Gewalt. Dieselbe Fassung wird in dem Bilde sowohl als in dem, der es entwirft, erfordert. Der Begriff einer hohen Schönheit kann nicht anders erzeugt werden, als in einer stillen und von einzelnen Bildungen abgerufenen Betrachtung der

*) La Bellezza non potrà riconoscersi tutta in viso, se non a chi ha la mente serena e scevra da ogni agitazione, o almeno di quella tanta che suol alterare e disturbare i delineamenti de' quali son composte le belle forme.

Seele". Er hätte auch die Beobachtung anführen können, daß vollkommen schöne Züge (die auch dem Verfall der Jahre zuweilen länger widerstehen) oft gegenüber dem Stoß der Leidenschaft und ihren Verzerrungen eine gewisse Widerstandskraft zeigen.

163 Aber das Leben, dessen Bilder doch der Inhalt der Kunst sind, in dem ihr Leben wurzelt, es nimmt auf diese Verwandtschaft keine Rücksicht. Das Leben ist voll Sturm und Drang, Schmerz und Jubel, That und Leidenschaft. „Der erhabenste Begriff der Schönheit konnte nicht beständig gesucht und erhalten werden, da im Handeln und Wirken die höchste Gleichgiltigkeit nicht stattfindet, und göttliche Figuren menschlich vorzustellen sind. . . Die reine Schönheit allein kann nicht der einzige Vorwurf unserer Betrachtung sein, da in der menschlichen Natur zwischen dem Schmerz und dem Vergnügen auch nach Epicur kein mittlerer Stand ist, und die Leidenschaften die Winde sind, die in dem Meer des Lebens unser Schiff treiben, mit welchem der Dichter segelt, und der Künstler sich erhebt".

Und nicht immer wird das edle Metall der Schönheit durch die Legirung mit diesen Zusätzen des Pathos verschlechtert. „Die Grazie erscheint als Gesellin der Schönheit, sowie die drei Göttinnen derselben die Begleiterinnen der Göttin der Schönheit sind: denn die schönste Bildung würde ohne Grazie unbelebt sein, und bleibt ohne Reizung. . . Auch hier offenbart sich die große Lehre eines Empedocles von dem Streit und der Freundschaft, durch deren gegenseitige Wirkung die Dinge in der Welt in den gegenwärtigen Zustand gesetzt sind. Die Schönheit würde ohne Ausdruck unbedeutend heißen können, und dieser ohne Schönheit unangenehm; aber durch die Wirkung des einen in die andere, und durch die Vermählung zweier widriger Eigenschaften wächst das rührende, das beredte und das überzeugende Schöne. . . Die Seele sollte ruhig, aber zugleich wirksam, stille, aber nicht gleichgiltig und schläfrig gebildet werden. . . Die Gestalt soll selbst wenn der Ausdruck die Schönheit überwiegen würde, schön heißen können". . . Ja er geht soweit, den bekannten Ausspruch des Demosthenes, daß Action das erste, zweite und dritte Erforderniß sei, auf die Kunst zu übertragen.

Die frühere Definition der Grazie als des „vernünftig Gefälligen" deutet ebenfalls an, daß erst durch diesen Emotionsgehalt der Beifall des Schönen Lebhaftigkeit und Wärme gewinne. —

Freilich fand die Kunst oft widerstrebende Elemente in ihren Stoffen; dann hatte sie Gelegenheit, ihre Weisheit zu zeigen. „Der Ausdruck wurde der Handlung gleichsam zugewogen, und die Schönheit war die Zunge an der Waage des Ausdrucks, und als die vornehmste Absicht desselben wie das Cymbal in einer Musik, das alle anderen Instrumente, die jenes zu übertäuben scheinen, regiert".

Auch für den Ausdruck ist die Geschichte der Kunst lehrreich, denn die

Kunst fand ihr Maaß nur Schritt für Schritt. Während in den Statuen 164
der Ägypter die Handlung ganz fehlt, wird sie bei den Hetruriern gewaltsam und übertrieben. Auch bei den älteren Griechen vermuthet er einen nachdrücklichen Ausdruck der Handlung, heftige Handlungen und Stellungen, — wie ja die Heroen selbst der Natur gemäß handelten und ohne ihren Neigungen Gewalt anzuthun. Im hohen Stil aber lehrten sie die gewaltsamen Stellungen und Handlungen gesitteter und weiser machen. Es wurde Grundsatz, „das Gesicht der Götter und Helden rein von Empfindlichkeit und fern von inneren Empörungen, in einem Gleichgewicht des Gefühls, und mit einer friedlichen, immer gleichen Seele vorzustellen“.

Jene Weisheit zeigt sich in verschiedener Weise, zuvörderst in Dämpfung allzustarker Accente der Mienen- und Geberdensprache. „Der Stolz im Gesicht des Apoll äußert sich vornehmlich in dem Kinn und der Unterlippe, und der Zorn in den Nüstern der Nase, und die Verachtung in der Öffnung des Mundes: auf den übrigen Theilen dieses göttlichen Hauptes wohnen die Grazien: und die Schönheit bleibt bei der Empfindung unvermischt und rein, wie die Sonne, deren Bild er ist. . . . In den Geberden bricht die Freude nicht in Lachen aus, sondern sie zeigt nur die Heiterkeit von innerem Vergnügen. . . . Die Freude schwebt wie eine sanfte Luft, die kaum die Blätter rührt, auf dem Gesicht einer Bacchantin. . . . Das Bild des Bacchus ist ein schöner Knabe, bei dem die Regung der Wollust (la sensazione del godimento) wie die zarte Spitze einer Pflanze zu keimen anfängt: seine Züge sind voller Süßigkeit, aber die schöne Seele tritt nicht ganz ins Gesicht. . . . Den Meergöttern wurde ein heiterer ruhiger Blick gegeben, indem sie dieselben gleichsam als Bilder der Meeresstille, wenn es einem grünlich blauen Himmel gleicht, vorstellten“.

Hier ist es also die göttliche Natur, deren Adel auch dem Ausbruch der Affects ein inneres Maaß ertheilt. In anderen Werken ist es Willenskraft, die den Sturm innerer Bewegung hinabringt. Wenn bei den Göttern die Leidenschaft nur die Oberfläche kräuselt, so besteht dagegen der Heros gewaltsame Erschütterungen, die er aber zurückdrängen kann. „In Vorstellungen des Leidens bleibt die größte Pein verschlossen. . . Figuren aus der Heldenzeit und blos menschliche Leidenschaften sind allezeit der Fassung eines weisen Mannes gemäß, welcher die Aufwallung der Leidenschaften unterdrückt und vom Feuer nur die Funken sehen läßt“.

Doch gab es Ereignisse, wo der Seelenschmerz dem menschlichen Willen 165
zu stark war. Hier sollen nun die Künstler einen Weg eingeschlagen haben, von dem er Beispiele in der Niobe und Hecuba gefunden haben will. „Ihre Töchter sind in ihrer unbeschreiblichen Angst mit übertäubter und erstarrter Empfindung vorgestellt, wenn der gegenwärtige Tod der Seele alles Vermögen zu denken nimmt. Ein solcher der Gleichgiltigkeit ähnlicher Zustand

verändert keine Züge der Gestalt und Bildung, und der große Künstler kann hier die höchste Schönheit bilden, sowie er sie gebildet hat".

Das Höchste freilich liegt jenseits der Sphäre des Streits. Indem die hohe Grazie die Bewegungen der Seele in sich verschließt, nähert sie sich der seligen Stille der göttlichen Natur, von welcher sich die großen Künstler ein Bild zu entwerfen suchten. Daher heißt sie „die Gesellin aller Götter". Denn die Gestalten ihrer Götter sind „unberührt von Empfindung . . . In solcher Stille bildet uns der große Dichter den Vater der Götter, welcher allein durch das Winken seiner Augenbrauen und durch das Schütteln seiner Haare den Himmel bewegt". Kurz, wenn die Alten in den Göttern die vollkommene Schönheit darstellen wollten, so strebten sie in Antlitz und Geberde eine Stille (placidezza) zu legen, die auch nicht das mindeste hatte von Aufregung (alterigia) und Trübung (perturbazione)".

Es scheint also, daß dieses Problem im Verhältniß zur Vollkommenheit der Lösung sich vereinfache. „Zu der Idee der höchsten Schönheit ist keine philosophische Kenntniß des Menschen, keine Untersuchung der Leidenschaften der Seele und des Ausdrucks nöthig. Wie der Zustand der Glückseligkeit, d. h. der Entfernung von Schmerz und Genuß, oder der Zufriedenheit in der Natur der allerleichteste ist, und der Weg zu demselben der geradeste, und ohne Mühe und Kosten kann erhalten werden: so scheint auch die Idee der höchsten Schönheit am einfältigsten und leichtesten".

Gleichwohl ist Stille keine Leere. Ja in ihr offenbart sich die Seele am reichsten, — während man sonst gerade in Handlung und Affect die Anlässe zur Selbstzeichnung des Charakters zu finden pflegt. „Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern: in allen Stellungen, die von dem Zustand der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele in dem Zustand, der ihr nicht der eigentlichste ist, sondern in einem gewaltsamen, erzwungenen. . . Die Stille und Ruhe ist in Menschen und bei Thieren der Zustand, welcher uns fähig macht, die
166 wahre Beschaffenheit und Eigenschaften derselben zu untersuchen und zu erkennen, sowie man den Grund der Flüsse und des Meeres nur entdeckt, wenn das Wasser still und unbewegt ist", — oder, wie nur dann das Spiegelbild auf der Oberfläche erscheint. Und deshalb „erfordert der Ausdruck einer bedeutenden und redenden Stille der Seele einen hohen Verstand".

Gewiß, der Kopf eines bedeutenden Menschen kann Eigenschaften des Charakters und der Intelligenz zu lesen geben, die ein besonderes Pathos verdecken würde.

Dennoch bleibt der Begriff der Seelenschönheit bei Winckelmann vorwiegend verneinend. Der positive Begriff z. B. Schillers, wonach sie die Schönheit ist unter dem Einfluß der Freiheit, gegenüber der architektonischen Schönheit, die aus den Händen der Natur kommt, — diesen Begriff berührt

er zuweilen, ohne ihn jedoch zu ergreifen. Er spricht wohl vom Gefühl der Griechen für Anstand und Würde; — wie sie sogar einen geschwinden Gang in gewissem Maaße wider die Begriffe des Wohlstandes hielten, wie die Action der Tänze nach dem Maaße der älteren Tänze abgewogen und gestellt werde, und dann später den Tänzern selbst wieder zum Muster diente, „um sich in den Grenzen eines züchtigen Wohlstandes zu erhalten; wie die Würde der Haltung des freien Mannes auch auf Bildern der Kaiserzeit noch bewahrt werde, wo Niemand etwas fußfällig dem Kaiser überreiche, oder ihn mit gebeugtem Leib oder Haupt anrede".

Sonst aber erinnert seine Tugend des Ausdrucks an die asketische Moral, der das Leben nicht Inhalt und Zweck des sittlichen Handelns ist, sondern nur Schauplatz von Prüfungen und Versuchungen. Man könnte seinen Kunstfreund auch mit dem Liebhaber einer Schauspielerin vergleichen. Er versäumt keinen Abend in Melpomenes Halle, und ihre Erscheinung übt auf ihn stets denselben Zauber. Dabei bleiben ihm jedoch die Geschichten Antigones und Esthers, der Stuart, der Athalia und der Iphigenie ziemlich gleichgiltig. Diese Schöpfungen der Dichtung haben für ihn nur die Bedeutung, ihren Zügen eine höhere Belebung mitzutheilen, in Zärtlichkeit, Zorn, Andacht ihre Augen leuchtender, ihre Wangen gerötheter, ihre Stellung majestätischer, ihre Anmuth schmelzender zu machen, kurz ihre Gestalt mit dem genialischen Feuer zu durchglühen, des die Aufregungen der Geselligkeit nicht zu entzünden vermöchten. Darein mischt sich jedoch die Besorgniß, die mörderische Wuth der Medea, der blutige Anschlag der Judith, die geheimen Qualen der Phädra und die Todesangst Desdemonas möchte einen finsteren Zug in die holden Züge werfen, der ihm ihr Bild vorübergehend entstellen, ihn unglücklich machen würde.

Mysticismus 167

Noch ein dunkler Punkt ist übrig. Die Idealität, dies wichtigste Merkmal im Begriffe der Kunst, ihr höchster Preis, erhob sich aus der Wahl des zerstreuten Schönen der Natur und der begeisterten Anschauung des Künstlers, dessen Gegenstände, Wesen des Mythos und der Epopöe, nicht in der Natur vorkommen. Tritt man aus dem Gewühle des Lebens in eine Versammlung ihrer Marmorgestalten, so glaubt man sich unter ein höheres Geschlecht versetzt, so unbedeutend, unedel dünkt uns die Wirklichkeit, und nicht blos im modernen Rom wird manchem ein Wunsch aufgestiegen sein, wie dem Göttinger Mathematiker, Pygmalion zugleich und Perseus zu sein:

den Bildern gäb ich Geist,
die Pfaffen würden Stein.

Jedermann bekennt, daß die Figuren der Griechen vom echten Götter-

adel sind, daß an ihnen nicht blos die normale Schönheit entzückt; man fühlt:

Ausgestoßen hat es jeden Zeugen menschlicher Bedürftigkeit.

Aber die Frage ist, ob Schönheit allein, ob feinsinnige Auswahl der Naturformen und ihre Verschmelzung zum Ausdruck einer Dichterfigur, also blos natürliche Mittel es gewesen sind, die jenen Eindruck höherer Natur zu Wege gebracht haben. Oder ob die Kunst wirklich Formen geschaffen habe, die ohne Vorbilder in der Natur waren, Formen, die über ihre Fähigkeit hinauslagen? ob sie die Naturformen veredelt und durch den Geist verklärt habe?

Diese Frage hat die Kunstfreunde einst aufs heftigste entzweit. Nicht blos jene blassen Begriffe waren die Ursache solcher Heftigkeit, — sondern die Werke der Kunst, die dahinter standen, und die einen mit Andacht, die anderen mit Verachtung erfüllten. Die einen sahen in der „Verklärung der Natur“ eine Blasphemie gegen ihre Gottheit, eine verwegene Selbstüberhebung, den Wahn, etwas überbieten zu wollen, was man nicht einmal hervorzubringen vermöge. Den anderen war jener Glaube so theuer, daß man sie um ihren Himmel bringen würde, wollte man sie seiner berauben; sie vermeinen,
168 der Kunst mit dieser ihrer Theorie das köstlichste Rauchopfer darzubringen; freilich müßten Gott und Mensch, Geist und Natur sich zur Erzeugung solcher Wunderwerke vereinigen.

Winckelmann nun hat sich zu verschiedenen Zeiten über diesen Punkt ganz verschieden geäußert. Wir erinnern uns, daß er einst in Dresden in den Griechenbildern (die er nicht zu Gesicht bekam) zu entdecken glaubte, wie weit die schönste Natur sich über sich selbst kühn aber weislich erheben könne, und zwar nicht blos in solchen ʻmehr als menschlichen Verhältnissenʼ (wie im Apollo), sondern selbst in allgemeinen Begriffen einzelner Theile. Damals galt ihm noch das griechische Profil als Beispiel solcher über die gewöhnliche Form der Materie erhabenen Begriffe.

Seitdem er aber den südlichen Menschenschlag, eine schönere Natur der Menschenkinder kennen lernte, die Formen bewahrt hatte, wie sie den alten Künstlern vorlagen, ging eine Änderung in seinem Urtheile vor. Bei jenem Ausflug nach Tivoli entdeckt er zu seiner Überraschung, daß es dort „nichts seltenes sei, ein griechisches Profil zu sehen“ (7. Juli 1756). In den ersten Früchten neuer Einsicht, die er nach Deutschland sandte, trägt er schon kein Bedenken, wenn die Bestimmung sinnlicher Begriffe der Schönheit von ihm gewünscht würde, „in Ermangelung alter vollkommener Werke und deren Abgüsse, dieselben nach einzelnen Theilen von den schönsten Menschen genommen, an dem Ort wo ich schreibe, zu bilden“ (Erinnerung über die Betrachtung 1758).

In der Kunstgeschichte (1762) erfolgt eine Auseinandersetzung der beiderseitigen Ansprüche. Was die Schönheit der einzelnen Theile des menschlichen Körpers betrifft, so wird die Natur für den besten Lehrer erklärt;

„denn im einzelnen ist dieselbe über die Kunst, sowie diese sich im ganzen über jene erheben kann . . . Das Ideal findet nicht in allen Theilen der menschlichen Figur besonders statt; denn stückweise finden sich ebenso hohe Schönheiten in der Natur, als irgend die Kunst mag hervorgebracht haben, aber im ganzen muß die Natur der Kunst weichen". Nur in weiterem Sinn konnte er also hier das Wort „Schöpfung" fortbestehen lassen: „indem sie sich so viele Vorstellungen der Schönheit aneigneten, die sie in diesem und jenem Individuum wahrgenommen, wurden sie fast neue Schöpfer".

Aber die Zweifel rückten noch weiter vor, auch gegen die Idealität des Ganzen; nur dessen Seltenheit in der Natur schien ihm zu halten. „Es 169
ist schwer, ja fast unmöglich, ein Gewächs zu finden, wie der vaticanische Apoll ist." In den Anmerkungen, wo man das unwillkürliche Weiterarbeiten seiner Gedanken verfolgen kann, warnt er, das Ideal für einen blos metaphysischen Begriff zu halten, welcher in allen Theilen besonders stattfinde. Das Ideal sei nicht auf einzelne Theile zu deuten, sondern von der höchsten möglichen Schönheit der ganzen Figur zu verstehen, welche schwer in der Natur in eben dem hohen Grad sein könne. Die herkömmlichen Kern- und Kraftstellen des Idealismus werden bereits bekrittelt: Raphaels Äußerung über die idea zu seiner Galathea in dem Briefe an Balthasar Castiglione, und Guidos über seinen Erzengel; er versichert, schönere Weiber und Jünglinge sogar selbst gekannt zu haben. „Ich scheue mich nicht zu sagen, daß beider Urtheil aus Mangel der Achtsamkeit auf das was in der Natur schönes ist, herrühre; ja ich erdreiste mich zu behaupten, daß ich Bildungen des Gesichtes gefunden, die ebenso vollkommen sind als diejenigen, die unseren Künstlern Muster der großen Schönheit sein müssen."

An dieser Stelle (1765) scheint ihn jedoch noch eine Scheu zurückgehalten zu haben, besagte Muster mit Namen zu nennen. Dies wagt er im Trattato preliminare (1767). „Die Natur, heißt es da, hat geformt, und formt noch alle Tage Gesichter, den Köpfen der erhabensten Schönheit zu vergleichen, wie man sie nur in Marmoren und Gemmen sehen kann: auch in unseren Tagen sieht man lebendige Nioben und vaticanische Apolle."*)

So hat er sich immer entschiedener von der Vorstellung einer Überschreitung der Naturformen abgewandt. Dieses von Jahr zu Jahr wahrnehmbare Steigen der Schaale des Idealismus und Sinken derjenigen der Natur ist eine der interessantesten Thatsachen der Geschichte seiner Gedanken. Sie geht parallel dem zunehmenden eignen Sehen in Natur und Kunst. Als er seine schroffsten Sätze idealistischer Tendenz niederschrieb, fehlte es

*) La natura ha formato sempre e va formando tutto giorno de' visi comparabili a quante teste della più sublime bellezza veder si possono scolpite ne' marmi e nelle gemme: anche a' dì nostri si veggon vive delle Niobi e degli Apollini Vaticani. p. XXXIX.

ihm noch ganz an eigenen Anschauungen, er sprach über die Kunst nach Büchern und Eingebungen des „grauenhaftesten, leichenähnlichsten aller Manieristen". Der Stubengelehrte, der mit gleichgiltigen Augen an
170 der Natur vorbeigeht, dessen Enthusiasmus nur ein Widerhall gelesener Theorie ist, ihm scheint jenes Gerede von Verklärung gemeiner Natur durch Kunst sogar selbstverständlich. Je mehr sein Blick in die Natur sich schärft, bei erlangter Bekanntschaft mit künstlerischem Schaffen, desto zweifelhafter wird ihm jenes Dogma.

Wenn aber in der Umgebung von Roms Jünglingen und Mädchen der Gelehrte sein Urtheil modificirte, so scheint ihm doch in anderer Form die Vorstellung eines Übernatürlichen immer Bedürfniß geblieben zu sein. Der Zauber des Lebens hatte ihm jenes Zugeständniß an den Naturalismus abgenöthigt. Aber man merkt es doch jenen einst so glaubensfreudig verkündigten Sätzen an, daß sie in seiner innersten Sinnesweise wurzelten. Solche Gedanken nun werden immer, auf dem einen Wege hinausgedrängt, auf dem anderen und in anderer Gestalt wieder zurückzukehren streben.

Mag die Natur im einzelnen über die Kunst sein, und selbst im ganzen ihr ebenbürtig; dennoch würde Winckelmanns Cultus der Kunst an Wärme verloren haben, wenn man ihre Bestimmung auf Darstellung der Natur beschränkt hätte. Es war ein geheimer, unabweislicher Zug seines ästhetischen Gefühles, in ihren Gebilden höhere Naturen, eines vollkommneren Zustandes theilhaftige Wesen anzuschauen; er suchte im Kunstwerk Nahrung für Schwärmerei. Diese Schwärmerei aber war nur ein gewisser Kreis schöner Gestalten zu nähren geeignet; wir finden unter ihnen weder Venus noch Pallas und Juno. Es sind jugendliche Männergestalten, wo die Formen des Alters der Blüte von einem sanft convexen Linienfluß umkleidet sind; diese zeichnet er uns da wo er auch in den Werken seiner Reife doch wieder von „über die Natur erhabenen Körpern" redet.

Die höchsten Gestalten der Kunst sollen als übernatürliche Wesen wenigstens erscheinen. „Die Idole sollen von höheren Naturen genommene Bilder scheinen." Die Darstellungsmittel liegen nun zwar in der Sphäre des Natürlichen; aber bei ihrem Gebrauche kommen die Künstler auf Verknüpfungen, auf Stilisirungen, die sie doch wieder unvermerkt über die Grenze
171 des Natürlichen hinausführen. Denn „die großen Künstler der Griechen, die sich gleichsam als neue Schöpfer anzusehen hatten, ob sie gleich weniger für den Verstand, als für die Sinne arbeiteten, suchten den harten Gegenstand der Materie zu überwinden, und wenn es möglich wäre, dieselbe zu begeistern, und dies edle Bestreben hat auch in den früheren Zeiten Gelegenheit zu der Fabel von Pygmalions Statue gegeben."

Das erste dieser Darstellungsmittel sind die Formen der J u g e n d. „Was konnte menschlichen Begriffen von sinnlichen Gottheiten würdiger und

für die Einbildung reizender sein, als der Zustand der ewigen Jugend und des Frühlings des Lebens? Dies war dem Begriff von Unabänderlichkeit des göttlichen Wesens gemäß und diente dem Endzweck aller Religion, der menschlichen Seligkeit, da die Zärtlichkeit und Liebe, die ein jugendliches Gewächs der Gottheit erweckt, die Seele in einen süßen Traum der Entzückung versetzen kann".

Die Kunst kann die Jugend darstellen, aber wie deren ewige Dauer? Ist es nur der alte Zauber der Schönheit, angesichts deren Dante fragt:

cosa mortale
come può esser sì adorna e pura? —

„Die Fröhlichkeit der Jugend besteht in dem Mangel der Nerven und Sehnen, die sich in der Blüte der Jahre wenig äußern". Mit der Beseitigung solcher Theile (wie auch der Adern), in jenem Linienfluß der Muskeln verschwindet der Anschein des Schweren, Zusammengesetzten, der Maschine, kurz die Bedingtheit der Gestalt. Wie man die Jünglingszeit das Alter des Idealismus genannt hat, weil sie den Druck des Realen und die Gedanken des Staubes noch wenig kennt und für Ideen empfänglich ist: so tritt auch in ihren Formen das Erdartige, der Verwesung Verfallene unserer Hülle und die Erinnerung an niedere Thierformen am weitesten zurück. An solche Eindrücke knüpft die Kunst an und bildet die Formen noch etwas weiter in dieser Richtung fort.

Es liegt in der Abwesenheit jener Theile nach Winckelmann der Ausdruck der göttlichen Genugsamkeit, die die zur Nahrung unseres Körpers bestimmten Theile nicht vonnöthen hat. „Dieses erläutert des Epicur Meinung von der Gestalt der Götter, denen er einen Körper, aber gleichsam einen 172
Körper, und Blut aber gleichsam Blut giebt". Hier ist das Visionäre ausgedrückt, dem dieser Formengeschmack zustrebt! „Das Dasein und der Mangel dieser Theile unterscheiden den sterblichen und den vergötterten Hercules. Im Torso hat der Künstler ein hohes Ideal eines über die Natur erhabenen Körpers, und eine Natur männlich vollkommener Jahre, wenn dieselbe bis auf den Grad der göttlichen Genugsamkeit erhöht wäre, gebildet. Er erscheint, wie er sich von den Schlacken der Menschheit mit Feuer gereinigt und die Unsterblichkeit und den Sitz unter den Göttern erlangt hat. Denn er ist ohne Bedürfniß menschlicher Nahrung und ohne ferneren Gebrauch der Kräfte vorgestellt. Es sind keine Adern sichtbar, und der Unterleib ist nur gemacht zu genießen und nicht zu nehmen, und völlig, ohne erfüllt zu sein". So spielt die Betrachtung hier von dem übernatürlichen Gegenstand auf übernatürliche Formen hinüber, von einer sehr stilisirten Behandlung in ein phantastisches Modeln an den Naturformen. Und so lassen sich noch andere Punkte zeigen, wo Winckelmanns Gedanken wieder an dem scheinbar so fest gezogenen Grenzcordon des Naturalismus zerren.

„Polyklet, ein erhabener Dichter in seiner Kunst, suchte die Schönheit seiner Figuren über das wirklich Schöne in der Natur zu erheben; daher seine Einbildung vornehmlich mit jugendlichen Formen beschäftigt war, sodaß er seinen Geist mehr in der geistigen Blüte des Apolls als in der Stärke des Hercules und in dem Alter eines Äskulap wird gezeigt haben".

Das Greisenalter der Götter wurde durch einen jugendlichen Überzug gleichsam verjüngt. „Im Jupiter, Neptunus und in einem indischen Bacchus sind der Bart, das ehrwürdige Haupthaar allein Zeichen des Alters, und es ist dasselbe weder in Runzeln, noch in hervorstehenden Backenknochen und in tiefen eingefallenen Schläfen angedeutet. Die Wangen sind nicht weniger völlig als an jugendlichen Gottheiten, und die Stirne pflegt sich dort gewölbter zu erheben, wodurch die sanfte Linie des Profils junger Schönheiten mehr gesenkt, und der Blick dadurch größer und denkender wird. Diese Bildung ist der Würdigkeit des Begriffs von der Gottheit gemäß, als welche keinen Wechsel der Zeit, noch Stufen des Alters annimmt, sondern wir müssen ein Wesen ohne alle Folge denken. . . . Die Schönheit der Götter im männlichen Alter wurde in einem Inbegriff der Stärke gesetzter Jahre und der Fröhlichkeit, in den sanften Formen des schönsten Frühlings der Jugend gesucht".

173 Aber nicht blos verschiedene Lebensalter, auch Züge verschiedener Geschlechter wurden verschmolzen. Es giebt einen Punkt männlicher Jugend, in dem die Natur zwischen den Formen beider Geschlechter gleichsam unentschieden schwankt, und im Süden begegnet man nicht selten Jünglingsbildungen, in welchen dieses Schwanken länger dauert, auffälliger ist als sonst. Und solche Gestalten, in denen die Natur selbst unentschlossen zu träumen scheint, ziehen Naturen wie Winckelmann in ein träumerisches Sehnen, ähnlich dem Zustand vor dem Erwachen der Liebe, den Praxiteles in seinem Eros personificirte, er selbst aber im Bacchus wiederfand, jenem schönen Knaben, „welcher die Grenzen des Frühlings des Lebens und der Jünglingsschaft betritt, bei welchem die Regung der Wollust wie die zarte Spitze einer Pflanze zu keimen anfängt, und welcher wie zwischen Schlummern und Wachen, in einen entzückenden Traum halb versenkt, die Bilder desselben zu sammeln, und sich wahr zu machen anfängt".

Ob der eigenthümliche Reiz, den solche Figuren auf ihn ausübten, für sein Formenurtheil ein Glück war, ist die Frage. „In einigen jungen Helden haben sie sich so hoch in den Beriff der Schönheit erhoben, daß sebst das Geschlecht zweideutig ist". Im Bacchus haben sie die Formen einer Jugend von längerer Dauer im weiblichen Geschlecht der Männlichkeit eines schönen Jünglings einverleibt, und diese dadurch völliger (in den ausschweifenden Hüften), runder und zarter gebildet. . . . In seinem Gesicht zeigt sich eine „unbeschreibliche Vermischung männlicher und weiblicher schöner Jugend, und

ein Mittel zwischen beiden Naturen, welches von einem aufmerksamen Betrachter empfunden wird". Im Trattato preliminare wird dieser Typus als die erhabenste Idee jugendlicher Schönheit bezeichnet, und dem rein männlichen Jugendtypus geradezu vorangestellt.

Für Winckelmann hatte auch seine Verwandtschaft mit den Eunuchenformen nichts abstoßendes. Dies war der Geschmack des damaligen Welschlandes, wo die Kastraten der Oper für Männer, Weiber und Pfaffen oft Gegenstand wunderlicher Schwärmerei waren. Er beschreibt ihre Bildung als eine mittlere Gestalt zwischen männlichen und weiblichen Gewächsen. 174
Und so findet er endlich auch für die Hermaphroditen ein anerkennendes Wort, so sind sie ihm interessant als Beweis, daß die alten Künstler in der aus beiden Geschlechtern vermischten Natur ein Bild hoher Schönheit auszudrücken gesucht haben; und dieses Bild war idealisch ..., denn Hermaphroditen, dergleichen die Kunst hervorgebracht hat, sind vermuthlich niemals erzeugt. Ja, er nennt die Hermaphroditen ein hohes Ideal.

Bezeichnend ist, daß der Dolmetscher hellenischer Plastik sich an einer Stelle wirklich die göttliche Schönheit eines Eros, „die ein Ausfluß der Quelle der höchsten Übereinstimmung scheine", durch den Vergleich mit der Erscheinung eines E n g e l s veranschaulichte, dieses geschlechts- und charakterlosen Wesens, dem die christliche Kunst indes zuweilen eben jene träumerische Jünglingsanmuth lieh (s. II, 20).

So ringt Winckelmann mit Vorstellungen und Worten, um auszudrücken, wie materielle Vieltheiligkeit in der hohen Einheit des Umrisses verschwinde, Schwere im schwebenden Gang, Stoff in der Form die wie ein Gedanke erweckt, wie mit einem gelinden Hauch geblasen scheine und mehr dem Gefühl als dem Gesicht offenbar werde.

„Mit solchen Begriffen wurde die Natur vom Sinnlichen bis zum U n e r s c h a f f e n e n erhoben, und die Hand der Künstler brachte Geschöpfe hervor, welche von menschlicher Nothdurft gereinigt waren, Figuren, welche die Menschheit in einer höheren Würdigkeit vorstellen, und Hüllen und Einkleidungen blos denkender Geister und sinnlicher Kräfte zu sein scheinen. Sie erhoben sich in das Reich unkörperlicher Ideen und wurden Schöpfer reiner Geister und himmlischer Seelen, die keine Begierde der Sinne erwecken, sondern eine anschauliche Betrachtung aller Schönheit wirken, denn sie scheinen nicht zur Leidenschaft gebildet zu sein, sondern diese nur angenommen zu haben".

„Die geistige Natur ist zugleich in ihrem leichten Gang abgebildet. ... Der Schritt des vaticanischen Apollo schwebt gleichsam, ohne die Erde mit der Fußsohle zu berühren".

Ist aber die Vergöttlichung der Menschengestalt Vereinfachung: so kehrt die Theorie in ihrem supranaturalistischen Ende zu ihrem räumlich-linearen Anfang zurück, von Plato zu Hogarth. „Will man von den Helden zu den Göttern

hinaufsteigen, so geschieht dieses mehr durch Abnehmen als durch Zusetzen, d. i. durch stufenweise Absonderung desjenigen, was eckigt und von der Natur selbst stark angedeutet worden, bis die Form dergestalt verfeinert ist, daß nur allein der Geist in derselben gewirkt zu haben scheint".

Von den Engeln ist nur noch ein Schritt zu Gott, und so versteigt sich denn auch Winckelmanns Gedanke, Plato und Plotin nachklimmend, „mit
175 Betrachtung der von Gott ausfließenden und zu Gott zurückführenden Schönheit beschäftigt", zuletzt zu dem Satze: „die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und Untheilbarkeit von der Materie unterscheidet. Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich sucht ein Geschöpf zu erzeugen nach dem Ebenbild der im Verstand der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Creatur." Er nennt die Schönheit auch „den höchsten Vorwurf nach der Gottheit".

Ist nämlich die Gottheit nach Plotins Lehre die höchste Einheit, könnte man sich in ihr die ganze Mannigfaltigkeit weltlicher Wesen verschmolzen denken, wie sie ja nur ein Überströmen ihrer Fülle sind: so ließe sich nach jener Definition der Schönheit dem Satze wohl ein Sinn abgewinnen, „daß die höchste Schönheit in Gott sei". Ein Analogon bietet er uns in einem Vergleich. „Sowie die Seele als ein einfaches Wesen, viele verschiedene Begriffe auf einmal und in einem Augenblicke hervorbringt, ebenso ist es auch mit dem schönen jugendlichen Umrisse, welcher einfach scheint und unendlich verschiedene Abweichungen auf einmal hat". „Ich schlug, sagt er, meine Augen nieder vor dieser Einbildung (nämlich die Schönheit, welche den großen Künstlern erschien, geschaut zu haben), wie diejenigen, denen der Höchste gegenwärtig erschienen war, weil ich diesen in jener zu erblicken glaubte. Ich erröthete zugleich über meine Zuversicht, die mich erdreistet hatte, in die Geheimnisse derselben hineinzuschauen und von dem höchsten Begriffe der Menschheit zu reden".

Kritik der Schönheitslehre

Graf Caylus bricht einmal aus gegen die Systeme, diese Krankheit des menschlichen Geistes, hervorgerufen und unterhalten durch schrankenlose Selbstliebe, und beschreibt ihre Symptome in unheimlicher Weise. Er spricht im Sinne dieses philosophisch-antiphilosophischen Jahrhunderts, das verständige Trockenheit und Doctrinarismus fortwährend anreizte, Systeme aus- und sich in sie einzuspinnen, während doch skeptische Unbeständigkeit, Widerstreben gegen jede Abhängigkeit, Drang nach Neuem immer wieder trieb jene Bauten niederzureißen.

In Winckelmanns geistiger Ausrüstung war gewiß die Gabe der Systemerfindung keine der hervorragendsten. Die Systemmacher, mit denen er zusammengetroffen war, hatten ihn wenig erbaut. Ihm fehlte Übung und 176
Neigung, seine Gedanken und Einsichten in Form von Schlußketten den Lesern aufzunöthigen; aber auch jener Heroismus freiwilliger Blindheit gegenüber den Thatsachen, die nicht ins System passen. Er wäre nicht im Stande gewesen, sich den Blick in die Breite der Kunstwelt, das Schöpfen aus ihrer Fülle durch ein System verkümmern zu lassen. Dennoch, da ja Gegensätze sich suchen, und man oft schätzt, was einem schwer wird, so sehen wir auch Winckelmann oft von einem System reden, seinen Ehrgeiz im Aufbau eines Systems der Schönheit, der alten Kunst suchen.

Das was er zu Stande gebracht, bringt uns sein Lob des Empedokles in den Sinn und dessen zwei Principien der Bewegung, Ares und Aphrodite, durch die alle Dinge entstanden sind. Auch hier bemerkt man einander entgegenlaufende Kräfte, einen verkettenden, verengenden, austrocknenden Systemgeist, und eine erweiternde, belebende und nährende Erfahrung. Die nächste Zeit fühlte sich freilich gerade von jenem angezogen.

Die Natur — das waren etwa die Einflüsterungen des Systemgeistes — strebt in der Bildung des Menschen nach einer vollkommen Form, die in dem Intellect des Schöpfers vorgezeichnet ist. Aber sie sieht sich durch eine widerstrebende Materie gehemmt; sie kommt ihrem plastischen Urbild nur stückweise nahe. Ihr Werk nimmt auf und vollendet der Menschengeist, der in der Kunst die Mängel der Natur ergänzt, indem er vermittelst Geschmack und Wahl die in der Natur zerstreuten schönsten Theile sammelt und ein vollkommnes Schöne daraus bildet, das Ideal. Die Kunst schaltet dabei mit der Natur vollkommen frei, in Trennen und Zusammensetzen, Entziehen und Hinzufügen, Dämpfen und Betonen. Sie componirt aus Stücken der Individuen ein neues Wesen. Sie erlaubt sich mancherlei Theile der Oberfläche zu beseitigen. Ihr Thun erscheint weniger als Schaffen, denn als Wegnehmen; keine lebengebende Kraft ist es, sondern eine formende, begrenzende. Sie folgt in der Zeichnung dem abstracten Gesetz einer Linie, die in derselben Weise und aus demselben Grunde für menschliche Glieder und für Vasen gültig ist. Sie vermischt Eigenschaften verschiedener Lebensalter und Geschlechter, sie verwerthet Formen, die Folgen einer Verstümmlung sind. Ihre Ideen und Inspirationen vollends stammen aus einer ganz anderen Region als der Natur. Das Schöne, das sie so gewinnt, ist Eines, wie die Gattung, wie die Idee des Menschen im Schöpfergeist, wie die Wahrheit und die Tugend eine ist. Der Kunst sind freilich Individuen, besondere, wenn auch zum Theil poetische Wesen darzustellen übergeben; und diese Personen 177
sind in mehr oder weniger aufgeregter Handlung begriffen. Aber Personen und Handlung sieht die Kunst nur an als Gelegenheit, uns ihre Idealform

vorzuführen, Ausdruck und Charakter gesteht sie Bürgerrecht nur zu, soweit sie mit Schönheit sich vertragen. Schönheit steht über Wahrheit — des Charakters, über Ähnlichkeit — des Bildnisses, über Lebendigkeit — der Handlung. Die Schönheit die nur Eine ist, ist nämlich auch ihrer Form nach Einfachheit und Einheit, d. h. Auflösung der Contouren in einen Linienfluß, zwischen dessen Kurven sich keine Grenzen angeben lassen. Diese Linie ist geometrisch unbestimmbar, aber doch sehr bestimmt. Jede Abweichung von ihr würde das reine Licht der Schönheit trüben. Daher sind Individualität, Charakter, Affect, und was sonst zur gemeinen Natur gehört, Übel die der Künstler soviel als möglich unschädlich zu machen hat, weil sie jene Schönheitslinie nur verwirren können. Er wird sie also dämpfen, auf leise Andeutungen herabsetzen, oder gänzlich ausschließen. Nur hie und da bedient er sich eines bescheidenen Zusatzes, um die Monotonie des idealen Olymps der menschlichen Schwachheit zu Liebe etwas mannigfaltiger und interessanter zu machen. Aber das höchste ist die Stille der Gottheit, oder die heroische Niederkämpfung der inneren Empörung. Grazien, Parzen und Furien bequemen sich in der Kunst unter derselben Gestalt zu erscheinen; eine Jugend umkleidet Männer, Jünglinge und Greise; die höchsten Bilder jugendlichen Heldenthums lassen selbst den Unterschied des Geschlechtes zweideutig. Denn auch die Zweiheit des Geschlechtscharakters wird der Einheit des Ideales zum Opfer gebracht. Der Triumph der Kunst ist nicht, wie es bisher bei Alten und Modernen hieß, daß ihre Gestalten wahr, lebensvoll, athmend, in Bewegung, Fleisch und Blut seien, sondern „wie reine Geister und himmlische Seelen", die gleich den müßigen Göttern Epikurs in ihren Intermundien, kein Blut haben, sondern „gleichsam Blut", und uns in einen sanften Traum der Entzückung versetzen. —

Allein die Anschauung, der Blick in die wirkliche Kunstwelt war bei diesem Manne viel zu mächtig, als daß ihn jenes System hätte verleiten können, irgend etwas bedeutendes zu verkennen oder etwas gesehenes zu verschweigen. Er war das Gegentheil von denen, die Gedanken und Thatsachen nur auftreiben und zusammenraffen, um ihr Schema auszufüllen, um ihrem schnöden Ziegelbau mittels Stuck, Tünche und Wasserfarben ein vornehmes Ansehen zu geben. Er gehörte zu den Köpfen, die jeden Punkt den sie angreifen, so lebhaft ergreifen, daß sie zur Zeit übersehen, wie ihm sein Raum durch andere bestritten und beschränkt wird. Sie überlassen es der Folge, wie er sich mit jenen anderen Punkten auseinandersetzen werde,
178 denen sie an ihrem Ort dieselbe Hingebung widmen. Was er auch vorhat, immer scheint er an dem dominirenden Punkt des Ganzen zu stehen.

Ja, die Schönheit ist Eine, und Einem höchsten, sich immergleichen Begriffe werden sich alle Gestalten nähern; die Künstler sollen ihre Bilder von allen persönlichen Neigungen reinigen; und je näher sie ihrem Ziele kommen,

desto mehr werden ihre Gesichter unberührt sein von Empfindung, in göttlicher Stille.

Aber Action ist das erste, das zweite und das dritte Erforderniß in der Kunst. Schönheit ohne Ausdruck ist unbedeutend. Die Köpfe der Götter sind nicht weniger kenntlich charakterisirt, als Bildnisse historischer Personen sein würden.

Das Geheimniß der Schönheit liegt in der Linie, deren Zug durch Bilder vom Seestrand, aus der Glashütte veranschaulicht wird. Ihr Werdeproceß ist eine Kette von Wechseln dieser Linie. Aber was die Kunst durch solche Linien hervorbringt, ist ein übersinnliches: „reine Geister und himmlische Seelen". Sie fällt nicht unter Zahl und Maaß; und doch sind Proportionen das Grundgesetz der Schönheit und die Ursache des Gemeinsamen in der alten Kunst bis zu ihrem Erlöschen.

Die Natur ist im einzelnen über die Kunst und im ganzen, wenn auch selten, ihr gleich; die Kunst nähert sich der Vollkommenheit, indem sie sich der Natur, ihrem Quell und Ursprung nähert, und selbstgemachten Regeln und System absagt; doch bleibt das höchste Ziel der Dichter in der Kunst: „über die Natur erhabene Körper" darzustellen.

Niemand wußte besser, daß die Natur das ewig unerreichte Muster der Nachahmung sei, von dem die Kunst das Auge nicht abwenden kann, ohne zu straucheln, vor der sie auch nach den höchsten Erfolgen ihre Schülerschaft bekennt. Aber ebenso fest stand ihm, daß die Kunst dem menschlichen Geist und seinen Ideen Ausdruck leihe, Ideen, die nicht aus der Natur stammen, und daß sie die Naturformen wie Töne zusammendichtet zu Schöpfungen, von denen sich ebenfalls keine Originale in der Natur finden.

So nähert er sich also seinem Problem von allen Seiten. Jede Ansicht kommt zu ihrem Recht, die räumlich-sinnliche, die mathematisch-meßbare, die ideal-poetische, die sittliche, die mystische, die naturalistische und die historische. Dennoch bleibt das Gefühl, daß noch ein unerkannter Rest übrig sei, daß alle diese Begriffe und Bilder zusammen den Gegenstand nicht decken. Denn die Kunst ist ein Unendliches. Sie bleibt eines der großen Geheimnisse der Natur, auf einen mathematisch deutlichen Begriff verzichtet er.

Jene Sätze scheinen sich schwer miteinander zu vertragen; aber sie sind nicht widersprechender als Leben und Kunst selbst, die, wie sie im Schaffen alle Theile der menschlichen Natur beschäftigt, so auch mit Werkzeugen aller 179
Art begriffen werden muß.

Das aber, dem Winckelmann eigentlich zustrebte, war die Erkenntniß griechischer Plastik. Der G e g e n s t a n d war ihm letzter Zweck, ihn zu durchdringen in jeder Beziehung, genießend wie erkennend. Alle eigenthümlichen Züge seiner Lehre sind Beobachtungen griechischer Kunst entsprungen. Die Richtung ihrer höchsten erfinderischen Kraft auf Götter, übermenschliche

Wesen; jene Vermählung der Begeisterung für sinnlich schöne Formen mit religiöser Andacht: die Idealität, dem griechischen Sinn für harmonische Ganzheit des Lebens im Gegensatz zu banausischer Einseitigkeit verwandt; das von den Neueren oft beneidete Naturgefühl, gegründet auf die schönste Menschenart und die reichste Gelegenheit der Beobachtung; die philosophische Besonnenheit beim Betreten des stürmischen Gebiets des Seelenlebens; endlich die Linie — die Bewunderung, das Studium und die Verzweiflung neuerer Bildhauer seit Michelangelo — das alles waren griechische Züge, die freilich mit dem Anspruch der Allgemeingiltigkeit verkündigt werden konnten.

212 Von der Malerei der Alten

Im Capitel von der Griechen Kunst steht auch ein Stück (das fünfte) unter diesem Titel. Das Werk würde wenig verloren haben, wenn es weggeblieben wäre; es war nicht nur überhaupt unbedeutend, sondern auch mit Makeln behaftet, die dem Verfasser später die Freude an dem ganzen Buche nahezu vergällten. Schon in der Dresdner Schrift war ein Abschnitt über die Malerei, der als der am wenigsten glückliche betrachtet werden konnte. Es schien geschrieben zu stehn, daß hier eine zweite Auflage jener lahmen Episode folgen solle.

Hatte Junius mit Stellensammlungen zur Pictura veterum einen Folianten gefüllt, „an dem die Kunst geringen Antheil hatte“: so wollte er nun sich ganz auf Angeschautes gründen. Die Zeit schien gekommen. Freilich wird uns die hellenische Malerei in den herculanischen Wandgemälden durch späte Decorationsmaler übermittelt. Da hieß es in Copien dritter Hand Grundlinien jener untergegangenen Originale erkennen.

Etwas der Art scheint ihm vorgeschwebt zu haben. „Von der Malerei der Alten können wir zu unseren Zeiten mit mehr Kenntniß und Unterricht als vorher geschehen konnte, urtheilen und sprechen, nach viel hundert im alten Herculano entdeckten Gemälden. Bei dem allen müssen wir beständig .... von dem was dem Augenschein nach nicht anders als mittelmäßig hat sein können, auf das Schönste schließen, und uns glücklich schätzen, wie nach einem erlittenen Schiffbruch, einzelne Blätter zusammenzulesen“. Nach einigen Notizen über die in Rom seit einem Jahrhundert aufbewahrten Gemälde kommt er also auch auf die herculanischen zu sprechen, aber nur um uns seine Reisenotizen vorzulegen. Die eingehende Beschreibung des Inhaltes (nicht der Kunst) der 1761 gefundenen schönen Tafeln steht da als ein Beispiel für die Regel, „man solle schreiben, oder nicht, was wir wünschten, daß die Alten geschrieben oder nicht geschrieben hätten“. Sonst aber hat er, statt
213 zu Vermuthungen über die Vergangenheit aufzusteigen, nicht einmal für jene spätere Malerei eine Charakteristik in Angriff genommen. Zu dieser Aufgabe stehen Verzeichnisse und Miscellen in keinem Verhältniß.

Das schlimmste aber in dem Capitel waren die Nachrichten von den so eben in Rom aufgetauchten, die herculanischen noch verdunkelnden antiken Gemälden, deren eines Mengs und die anderen Casanova fabricirt hatte. Vom Ganymed stand geschrieben, „daß desgleichen niemals noch bisher gesehen worden", daß der Knabe „ohne Zweifel eine der allerschönsten Figuren sei, die aus dem Alterthum übrig sind"; die von Casanova schienen ihm „aus der Kleidung" die ältesten von allen alten Gemälden zu sein. Er erzählt des breiteren die ihm aufgebundene Geschichte von ihrem Entdecker, „dem Ritter Diel von Marsigny aus der Normandie, weiland Lieutenant von den Garde Grenadiers des Königs in Frankreich, der sie heimlich von der Mauer abnehmen ließ und diesen seltenen Schatz in vielen Stücken nach Rom brachte. . . Er starb schleunig im August 1761, ohne jemandem von seinen Bekannten den Ort der Entdeckung eröffnet zu haben, welcher noch itzo, da ich dies schreibe (April 1762) unbekannt ist . . . Man fand eine Quittung von 3500 Scudi, daß derselbe aus eben dem Ort drei andere Gemälde weggeholt" u. s. w. Zwei Stiche nach den beiden ersten, drei Tänzerinnen und drei Töchter des Kekrops, die sich vor Pallas wegen ihrer Neugier entschuldigen, zieren den Anfang des fünften Stückes: das Quarto des Buches reicht knapp für die Platten. Er hatte „sich das Geld vom Munde abgezogen", um seinem Werke diesen seltsamen Zierath zuzuwenden, — ein Denkmal, so lange seine Kunstgeschichte existirt, wie er einst auf diesen welschen Klippen festfuhr.

Und doch konnte er sich aufgefordert fühlen, in diesem Punkte Vorsicht zu gebrauchen, da er einige Jahre vorher einen freilich plumpen Betrug der Art selbst mit zuerst erkannt hatte. In der Mitte der fünfziger Jahre war ein mittelmäßiger Venezianischer Maler Giuseppe Guerra († 1761, le plus fameux faussaire de nos jours nennt ihn Paciaudi) mit alten Gemälden aufgetreten, er hatte nicht nur den Engländern und Deutschen (z. B. der Markgräfin von Bayreuth vier), sondern auch dem Pater Contucci für das Kirchersche Museum eine ganze Anzahl (40) verkauft; diese waren wunder- 214
barer Weise zum Theil noch 1867 dort zu sehen. Als Winckelmann nach Rom kam, waren diese Jesuitengemälde ein Thema antiquarischer Unterhaltungen. Sie waren nicht blos ohne Bekanntschaft mit alten Gemälden, ondern auch ohne einen Gedanken an Betrug gemacht worden; nach Fea sind es Decorationsbilder aus dem sechzehnten Jahrhundert, die Guerra von einer erlittenen Überweißung gereinigt hatte. Der verwundete Epaminondas, „eine lange abgezehrte Figur im Stil des Giotto"(!), wird von Soldaten in eisernen Rüstungen aus der Schlacht getragen; überhaupt sind die Figuren spillenmäßig langgezogen. Bei einem Thiergefecht stützt sich der zusehende Kaiser auf den Knopf seines blosen Degens. Contucci, der diese seine Kleinode nur aus besonderer Gefälligkeit zeigte, behauptete, sie seien aus Sicilien, ja

von Palmyra hergebracht worden. Paciaudi erzählte Winckelmann, sein Meister Apostolo Zeno habe solche Fälschungen eines zu seiner Zeit berühmten Venezianers, Pietro Fondi, besonders bei Vasen, benutzt, um seine Schüler an die Unterscheidung des Antiken und Modernen zu gewöhnen. Baldani zuckte die Achseln: „ich weiß nicht, was ich Ihnen sagen soll; zuweilen muß man aufs Wort glauben und nicht gar zu tief die Alterthümer und die Geheimnisse der Jesuiten untersuchen wollen“. Winckelmann kam durch die Aufdeckung dieses Betruges etwas mit dem Collegio Romano auseinander.

Guerra, durch seinen Erfolg aufgeregt, versuchte nun selbst falsche Frescobilder herzustellen, wobei er die inzwischen veröffentlichten herculanischen, z. B. den Chiron, genau nachahmte. Es verbreitete sich das Gerücht, diese Bilder seien aus Herculaneum gestohlen; man hatte welche nach Neapel geschickt; dort arbeiteten zwei Genueser Brocanteurs mit Hilfe des Goldschmieds Gropalesi in diesem Fache, ganze Sendungen gingen nach Frankreich. Der neapelsche Hof beauftragte (Ende 1757) seinen römischen Gesandten mit Untersuchung der Sache. Der Duca di Cerisano erhielt Weisung, die Gemälde anzukaufen (er bot hundert Scudi für vier) und sich von Guerra eine Erklärung über seine Fälschung zu verschaffen, damit der Betrug veröffentlicht werden könne. Karl III. wollte nicht, daß Jemand glaube, es seien irgendwo anders als bei ihm Gemälde aus Ercolano, und ebensowenig daß, wie Guerra behauptete, bessere alte Gemälde als jene existirten. Der Gesandte hätte am liebsten den Maler verhaften lassen, dazu aber konnte er die Zustimmung des Staatssecretärs nicht erhalten; doch bekannte Guerra seine Urheberschaft und erbot sich, ein neues Bild nach einem ihm aufgegebenen Stoff zu liefern; auch übergab er seine drei Imitationen Archinto. Cerisano verlangte nun bei jenem Experiment einige Sachverständige als Zeugen, unter dem Vorwande, man wünsche Guerras Befähigung zur Restauration
215 und Firnissung der neapelschen Gemälde, die sehr gelitten hatten, zu prüfen, aber dies verweigerte Guerra, weil er dann sein technisches Geheimniß verrathen würde. (Er verstand den Überzug (tartre) nachzumachen, mit dem die Gemälde sich unter der Erde bedeckten, und die Farben durch Schmergelpulver zu fixiren). Nicht einmal der Kauf der Gemälde kam zu Stande, weil Archinto die Geheimhaltung des Betruges wünschte, damit Guerra, der hiervon lebe, keinen Schaden habe! Der König von Neapel verlangte, daß in des letzteren Quittung stehe, da esso dipinti con particular segreto ad effetto di fargli apparire antichi, während die Römer bestanden auf: c. p. s., essendosi ingegnato quanto ha potuto d'imitare l'antico; worüber Cerisano schreibt, er fasse nicht, wie man eine solche Gaunerei vertheidigen und verbergen wolle colle protezioni Emne. Und so verlief die Sache im Sande. Noch im Jahre 1760 kaufte ein Engländer solche Gemälde für 600 Scudi.

Also, war es denn mit Winckelmanns Kennerschaft wirklich so bestellt,

wie sein alter Freund Heinecken eben aus diesem seinem Unglück folgerte? Waren seine Kriterien des Antiken so unzulänglich? Hier waren Werke von Leuten, die er täglich den Pinsel führen sah, gemacht in der Absicht zu täuschen, also jedenfalls minderwerthig. Genügte ein geradliniges Profil, archaistischen Reliefs nachgepinselte Falten, und ein mit Hilfe eines belesenen Abate aufgetriebener Mythus, um ihn in Entzücken zu versetzen? Aber wer kennt nicht die Macht des Vorurtheiles in solchen Urtheilen! . . .

Wenn ihn diesmal das warnende Dämonium im Stiche ließ, so war darin eine Nemesis. Er der die italienische Malerei so gern meisterte und ihre Sündenregister zusammenstellte, sollte nun selbst einmal als armer Sünder dastehen.

Sprache und Stil 224

Winckelmann hatte sich vorgesetzt, in der Kunstgeschichte nicht nur die Blüte seiner Forschungen alter Kunst zu vereinigen, sondern auch die Schönheit der Gedanken und der Sprache aufs höchste zu treiben. Daß er dieses wollte und vermochte, dem verdankten seine Werke ihre Dauer:

> Auch das beste, was Ihr bildet, ist ein ewiger Versuch,
> Nur wenn Kunst es adelt, bleibt es stereotyp im Zeitenbuch.

Die Beherrschung der Sprache zeigt sich auch in der Geschmeidigkeit und Verwandlungsfähigkeit seines Stils. Er hat für jede Sache und für jede Person eigene Linien und Farben. Seine Briefe sind wahre Briefe, sie haben vor allem die Haupttugend des Briefes: Unmittelbarkeit. Sie sind voll vom Augenblick und der Person die ihm vorschwebt, und soweit als möglich entfernt von der Zeit- und Raumlosigkeit der Abhandlung. Schon ihre Indiscretion und Nachlässigkeit beweist, daß er nicht an eine mögliche Verbreitung dachte. Was er plauderte, wäre ihm so fatal gewesen, an die Öffentlichkeit gebracht zu sehen, daß er bei dem einzigen Fall, der zu seinen Ohren drang, sich vornehmen wollte, alle Correspondenz mit Deutschland abzubrechen. Daher sind die Briefe der Spiegel seines Inneren, d. h. im Augenblicke und im Verhältniß zu jener Person; also der wechselnden Oberfläche, nicht der unbeweglichen Tiefe seines Inneren. Aus ihnen schöpfen wir die für den Biographen werthvollen Züge, die uns ihn als Menschen, — in seinen Schwächen und edlen Regungen malen. Die Naivetät, mit der er sie verräth, erinnert an seinen liebenswürdigen Montaigne. Es ist nicht zu streiten mit denen, die solche Menschlichkeiten nicht vertragen können, als kleinliche Herabziehung großer Männer (wahrscheinlich weil sie selbst deren Berührung nicht vertragen würden), und die von Heroen nur geredet haben möchten, wie in Lobreden an Schulfesten. Aber auch das lichteste Bild gewinnt durch kleine Schatten nicht nur Wahrheit, sondern auch Leben und Relief.

225 Diese Briefe, der treue Spiegel seiner inneren Regungen, mit ihrer Ab-
lagerung seiner neuesten Einfälle und Projekte, seinen Wechseln von Zärt-
lichkeit und Empfindlichkeit, haben vor anderen von ähnlicher Unmittelbar-
keit voraus die Fülle und das Interesse des Inhalts. Nicht zwar des
gelehrten, aber der Züge zum Bilde seiner Zeit. Der Verfasser hatte Ge-
legenheit, dies abzuschätzen, als er sich auf italienischen und deutschen Biblio-
theken und Archiven über römische Dinge zu unterrichten suchte und das
Gewonnene mit der Ausbeute dieser Briefe verglich. Ihr Werth liegt in der
Unbefangenheit eines Mannes, der der Heimat weit entrückt ist, und dessen
Briefe für die, mit denen er zu leben hat, so gut wie nach dem Mond ge-
schrieben sind.

Auch in diesen flüchtigen, am Posttag eilig hingeworfenen Blättern nun
ist es merkwürdig, wie er für jeden seinen Ton hat. Mit den Schulkame-
raden ist er der alte, familiäre, wie in der Studentenzeit, er plaudert von
seinen Ehren, seiner Schlauheit, seinem Glück, wie man mit Leuten spricht,
vor denen man kein Geheimniß haben kann, und denen man doch zeigen
möchte, wie mans so herrlich weit gebracht; hier schreibt er wohl, wie er
sprach. Zärtlich leidenschaftlich, in einer mit Poesie gesättigten Sprache sind
seine Nachrufe an jugendliche Freunde; gewählt, bilderreich, kunstvoll schreibt
er etwa an einen Dichter; eine gleichmäßige, sanfte Wärme einen getragenen
Ton bemerkt man gegenüber dem spät erworbenen Freund, mit dem er sich
in Übereinstimmung weiß auch in Dingen der Empfindung. An andere Ge-
nossen, denen er sich dort in Florenz und Rom ganz aufgeschlossen hat, die
seine Andeutungen verstehen, und von denen er nicht zu besorgen hat, daß
sie ihn mißverstehen, schreibt er sachlich, eilig, sans façon; ferner stehenden
Respektspersonen möchte er mit reichlichen Nachrichten aufwarten und selbst
einigermaßen zu seinem Vortheil erscheinen.

Auch wenn er von Kunst und Alterthum lehrend schrieb, hatte er
mancherlei Tonarten. Die Farbe der Frische und Unmittelbarkeit haben am
meisten seine Berichte über Funde und Ausgrabungen, wie die von Hercula-
neum; das Entzücken, das solche Ereignisse in dem Alterthumsfreunde ent-
zünden, klingt nach in den Superlativen, die sich stets überbieten. In den
Briefen an Bianconi kommen als Salz hinzu die Anekdoten über neapeler
und anderen Unfug aller Art; dem Hofmann gab er etwas von den Gerichten
der Memoiren und der Lästerchronik zu kosten. Die kleinen Aufsätze für die
Monatsschriften sind ebenso flüchtig, aber doch für das Publikum hinge-
226 worfen worden. Sie geben uns eine Vorstellung, wie er als Cicerone Roms
Denkmäler erklärte, solchen Fremden gegenüber, wo ihm die Mittheilung
des besten was er hatte, der Mühe werth schien. Schneidend, wegwerfend,
derb ist er gegen die Modernen. Diese Blätter sind ein Spiegel jener eigenen
geistigen Regsamkeit, die nur in Rom sich entwickelt, wo Denken, Gelehrsam-

keit und Anschauungen des Alten und des stets Neuentdeckten sich gegenseitig beleben und erfrischen.

In der Kunstgeschichte, besonders in der letzten Redaktion, sind viele solche Miscellen enthalten. Aber in dem Kern des Werkes stand seine Redeweise nicht unter Einfluß der Vergegenwärtigung bestimmter Leser. Wo hätte er diese auch finden sollen? In die höheren Klassen, an die Höfe, wo nur französische Litteratur galt, hoffte er kaum hinaufzudringen. Ebensowenig unter die Gelehrten, die er für stumpf hielt in Dingen der Kunst. Erst nach der Vollendung des Buchs lernte er persönlich, brieflich und durch Hörensagen Leute kennen, die jenem, ihm in Deutschland verborgen gebliebenen, nun rasch sich mehrenden Kreise angehörten, für den die erwachende Nationallitteratur existirte, und den sie sich schuf.

Das Publikum, das er im Auge hatte, war zunächst ein ideales, „die Nachwelt“, später erst fand er einige lebende Vorläufer dieser Nachwelt. Weit mehr aber formte seinen Stil der Gegenstand: dessen würdig zu schreiben, war sein Trachten, und sein Stil sollte stehen auf der Höhe, in der die Werke der griechischen Plastik schweben, diese selbst haben ihm die Zunge gelöst. Die zeichnende plastische Beschreibung räumlicher Formen, die ahnungsvolle Nachbildung des Gedankens, der hinreißende Ausdruck der durch sie erregten Empfindung, alles steht ihm in gleicher Weise zu Gebote. Die Verschmelzung von Schwung und Kunst, Begeisterung (θεία μανία) und Besonnenheit (σωφροσύνη) erinnert an Platos Reden.

Ungleich mehr Raum als die Beschreibung nahm die Lehre ein. Er will uns das System der alten Kunst geben, nach dem Sinn der alten Künstler. Dies hielt er für das schwerste und höchste. Seinen Sätzen merkt man an, daß sie die reife Frucht andauernder Meditation sind, der Funke, der aus einer Menge Anschauungen hervorschlug. Diese Reife des Gedankens samt dem (für damalige Verhältnisse) Reichthum des Apparats gaben ihm das Recht zu positivem Ton. Er drückt sich so knapp und lakonisch aus 227
wie möglich; diese Sätze sollen sich als bleibender Besitz dem Gedächtniß einprägen, wie die Aphorismen des Hippokrates. „Wer die weite Reise zur Nachwelt vor hat . . . . muß leicht sein, um den langen Strom der Zeit hinabzuschwimmen“, sagt Schopenhauer. Er liebt das sentenziöse, kategorische viel mehr, als die logische Verkettung der Gedanken; seine Sätze waren ja auch nicht durch Schlüsse gefunden, sondern aus Erfahrungen gewonnen, die er den Lesern nicht geben konnte: sie mußten ihm glauben und vertrauen. Weit entfernt, ihnen entgegenzukommen, durch dialektische Vorbereitung oder herablassende Verdeutlichung, nöthigt er, seinen Sätzen nachzusinnen, ihre Bedeutung zu suchen. Er spricht als Meister und giebt zu verstehen, daß man von ihm zu lernen und nur zu lernen habe. Was er sagt, auch die Regeln, war stets das Bild einer gegenwärtigen Sache, selten verstieg er sich

auf Leitern der Dialektik in die Region willkürlicher Begriffserzeugung. Was man ihm überall anfühlt, ist das Bewußtsein vom unendlichen Werth des Inhalts, und von der Bedeutung dessen, was er, mit solchem Ernst über ihn erforscht. Daher giebt es wenige Schriften, die bei aller Gewähltheit des Ausdrucks so wenig von Eitelkeit, so viel Weihe haben. Er denkt mehr an die Dinge, als an die Menschen. Es ist etwas von dem feierlichen Ernst des Propheten. Sein Meisterstolz ist etwas anderes als der Gelehrtendünkel, der sich auf stoffliches Mehrwissen, Handhabung des Handwerkszeugs und des Rothwelsch der Schule gründet. Er konnte wie Empedokles zugleich als Forscher und Seher seine Lehren aussprechen.

Aus diesem Grunde hielt er sich auch frei von Polemik. Denn die gelegentlichen, kurzen Zurechtweisungen greifen in die Erörterung der Sache wenig ein, sie sind mehr eine augenblickliche Herzenserleichterung (wie ein kräftiger Fluch), als aus dem Bedürfniß entsprungen, sich mit anderen auseinanderzusetzen oder gar zu rechtfertigen. So tief er Angriffe empfand, so wenig Einfluß hatten sie auf seine Schriften. Monatelang ging ihm wohl ein Gegner im Kopf herum, er sprach von scharfen Geschossen, die er auf seinen Bogen lege, aber was zuletzt herauskam, war eine ruhig ablehnende Periode, oder ein wohlgezielter Stoß im Vorbeigehen. Er hielt es für unpassend, in einer Schrift von der Kunst und dem hohen Alterthum mit Menschen ein Gespräch anzufangen, mit deren Gedanken die seinigen keine Berührung hatten, Sachen mit einer Erwähnung zu beehren, die er bereute, überhaupt gelesen zu haben.

228 „W.s Stil, sagt Herder, ist wie ein Kunstwerk der Alten. Gebildet in allen Theilen, tritt jeder Gedanke hervor und steht da, edel, einfältig, erhaben, vollendet, er ist. Geworden sei er, wo oder wie er wolle, mit Mühe oder von selbst, in einem Griechen oder in W.: genug, daß er durch diesen auf einmal, wie eine Minerva aus Jupiters Haupt dasteht und ist".

Winckelmann liebte indes nicht den einfachen, planen, eigentlichen Ausdruck des schlichten Stils, dessen logische Köpfe sich bedienen. Wie auch in seinen italienischen und lateinischen Versuchen, strebt er vor allem nach Eigenthümlichkeit des Ausdrucks bis zum Seltenen, Neuen. Sprichwörtliche, dialektische Wendungen liebt er, Bilder und Vergleiche, die durch nicht gewöhnliche, zuweilen nur durch Gelehrsamkeit mögliche Ideenverbindungen erlangt sind. Mit farbloser, wenn auch klarer Eigentlichkeit oder Allgemeinheit des Ausdrucks wäre er nicht zufrieden gewesen. So zusammenhängend er denkt, er möchte alle Glieder der Gedankenkette in Beispiele, Anspielungen, Bilder, Citate kleiden. Wo er auf eine Idee Werth legt oder auf eine Person an die er schreibt, kann man sicher sein, daß er in den figürlichen Stil verfällt. Nur sehr selten indes streift er ans geschmacklose, alexandrinische.

Im Satzbau hat er den kurzen, raschbewegten, etwas französischen Rhythmus der Dresdner Schrift ganz verlassen. Vollwichtige Periodik, wie sie der griechischen und der deutschen Sprache gemäß ist; der Vordersatz etwa das sorgfältig ausgeführte Bild, der Nachsatz die Sache; oder jener die Facta, dieser die Maxime, dort die Beweise, hier der Schluß.

Ein eigenes Loos war ihm gefallen darin, daß er, als deutscher Schriftsteller, von dem lebendigen Gebrauch der Sprache, die er schrieb, fast ganz abgeschnitten, nicht einmal durch Lesen mit ihr in Fühlung bleiben konnte, und das zu einer Zeit, wo die Sprache in lebendiger Neubildung begriffen war. Er fühlte seine zunehmende Unsicherheit und dachte früh daran, italienisch zu schreiben. Für Kunstsachen wurde ihm das welsche Idiom geläufiger. Seine späteren Schriften, und mehr noch Briefe wimmeln von italienischen Worten, Wendungen, Satzformen; ja sie klingen zuweilen wie aus dem Welschen übersetzt. Er selbst „schämt sich nicht zu bekennen, daß er seiner eigenen Muttersprache nicht in ihrem völligen Umfang mächtig sei, und daß es ihm an vielen Kunst- und Handwerkswörtern fehle, die er leichter im Welschen habe geben können". Schlegel fand seine Prosa mehr veraltet, als die Lessings, obwohl in allen wesentlichen Stücken klassisch. „Wir sind arm", sagt er, „an musterhaften Prosaikern, W. ragt unter den wenigen hervor. Einfachheit und Strenge, eine gewisse alterthümliche Würde, und besonders eine großartige Ruhe in der Begeisterung sind die Tugenden seiner Schreibart. Daneben hat sie aber fast alle grammatischen Unvollkommenheiten, die sich 229
nennen lassen: schielende Ausdrücke, ungeschickte Wortstellungen, schleppende Wortfügungen, daraus entstehende Verworrenheit, und überhaupt eine gewisse Steifheit und Unbeholfenheit".

Aufnahme der Kunstgeschichte

Im Jahre 1764 gab es schwerlich Jemanden, der eine sachkundige Kritik der Kunstgeschichte zu schreiben im Stande gewesen wäre. Man hatte vor allem aus ihr zu lernen: die wenigen, die den gelehrten Apparat zu prüfen sich für zuständig hielten, waren incompetent für den noch wichtigeren monumentalen; auch vergaßen sie oder verschoben es oder achteten es für kleinlich und undankbar gegenüber dem betäubenden Eindruck des Neuen, das hier auf einmal dargeboten wurde. Wie viel kam hier zusammen! Der erste Versuch einer neuen Wissenschaft, und gleich ein solches Meisterwerk; diese Stimme mitten aus einer fremden, die Einbildungskraft beschäftigenden Welt! Man vergegenwärtige sich die Dürftigkeit der damaligen Prosalitteratur, bei dem schon erwachten und in erster Linie der Nationalinteressen stehenden Wunsche, sie emporzubringen.

Daher die Freude, ein solches Originalwerk von einem Deutschen ge-

schrieben zu sehen. „Es ist eine Ehre für Deutschland (sagt die Bibliothek der schönen Wissenschaften, XI, 41 ff.), daß einer unter uns aufgestanden ist, der zuerst etwas Systematisches von der Kunst der Alten geliefert hat. Nicht nur uns, sondern auch den anderen Nationen, wo die Künste blühen, fehlte es an einem solchen Werk". Auch die Leipziger Acta Eruditorum loben ihn, daß er sich der deutschen Sprache bedient, und daß er sie, was bisher nur Hagedorn gelungen sei, dem Gegenstand gemäß spreche (ut lingua ipsa nitorem quendam, et accomodatam artium subtilitati exprimendae formam induat). Zu allererst nehme jetzt ein Deutscher, inmitten der Nation, die im antiquarischen Fache allen voran sei, ja zu Rom selbst, in Gelehrsamkeit, Schönheitssinn, Scharfsinn, Urtheil und Kennerschaft den obersten Platz ein; und könne, was er von den Italienern empfangen, diesen und den anderen Völkern schon mit neuen originellen Zuthaten bereichert, zurückgeben. Auch
230 die Göttinger sprachen in diesem Sinne. Klotz gestand, kein Werk aus der Denkmälerkunde von soviel Genie, Gelehrsamkeit und Geschmack zu kennen, er hält den Pedanten eine nützliche Predigt*). Neben der Eleganz der Darstellung (auch die erste englische Stimme im Monthly Review rühmt, daß der gelehrte Autor vom Emporkommen und Fortgang der Künste in a very satisfactory and *entertaining* manner handle) imponirte anfangs am meisten die Gelehrsamkeit. „Man muß, sagt die Bibliothek, über die Belesenheit, die sich allenthalben zeigt, erstaunen, und es den gelehrten Kenntnissen des Herrn W. unendlich Dank wissen, soviel zerstreute und bisher unbekannte Nachrichten mit dem mühsamsten Fleiße gesammelt zu haben". —

Herder hat sich in der ungekrönten Casseler Preisschrift in Jahre 1778 in pindarischem Stil folgendermaßen geäußert. „Es gehörte W.s erhabner, kühner, kleine Mängel und Fehler völlig verachtender Genius dazu, an solch ein Werk nur denken, geschweige als Fremdling, nach dem Fleiß einiger wenigen Jahre Hand daran legen zu wollen, und siehe, gewißermaßen hat ers vollendet. In dem Walde von vielleicht 70000 Statuen und Busten, die man in Rom zählet, in dem noch verwachsenen Walde betrüglicher Fußtapfen, voll schreiender Stimmen rathender Deuter, täuschender Künstler und unwissender Antiquare durch ziemlich lange Zeiten hinunter, endlich in der schrecklichen Einöde alter Nachrichten und Geschichte, da Plinius und Pausanias, wie ein paar abgerissene Ufer dastehen, auf denen man weder schwimmen,

*) Eos, qui aut, quantus sit studiorum humanitatis ambitus, nesciant, quaeque non intelligant, ipsi magnifice contemnant, aut, quantum illud sit, se profiteri peritum et doctorem humanitatis, non capiant, tralatitia quadam et formularia doctrina contenti, diobolares suos de stilo Latino aut antiquis ritibus libellos paullisper de manibus deponere, atque hunc librum, nisi penitus cognoscere, (nam hic sensus vix in istorum paedagogicum stuporem cadit) certe evolvere cupiamus etc. Acta lit. 1764 I. p. 336ff.

noch ernten kann; in einer solchen Lage der Sachen ringsumher an eine Geschichte der Kunst des Alterthums zu denken, die zugleich Lehrgebäude, keine Trümmer, sondern ein lebendiges Volkreiches Thebe von sieben Pforten sei, durch deren jede Hunderte ziehen; gewiß das konnte kein Kleinigkeitskrämer, kein Krittler an einem Zeh im Staube".

Die Kritik heftete sich zuerst an den zweiten, schwächeren Theil. Die Mängel der philologisch-kritischen Methode und die Versehen waren es, die den deutschen Gelehrten zuerst einen Angriffspunkt und ihrem Bedürfniß des Durchcorrigirens Stoff darboten. Der erste der dies unternahm, war der große Heyne in Göttingen. Seit Winckelmann auf seinen Vorschlag 1764 zum Mitglied der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften ernannt war (in einem Briefe vom 22. December d. J. dankt er „für die Nachricht der ihm von der erleuchteten und berühmten Gesellschaft erzeigten Ehre, welches die erste öffentliche in seinem Vaterlande sei"), hatte er mit dem Göttinger Professor öfter Briefe gewechselt, ihm Nachrichten von Funden, epigraphische u. a. Miscellen mitgetheilt. Heyne war ihm aus Dresden als ein Mann von „munterem Geist" erinnerlich, er hoffte 1768 — mit seiner ganzen Fröhlichkeit — bei ihm zu sein, eine „sehnliche Wohllust" nennt er dies Wiedersehen.

Am dankeswerthesten erschien Heynes Aufsatz über die Kunstepochen des Plinius, auf welche die Chronologie der Kunstgeschichte basirt war. Winckelmann, der sonst wohl wußte, daß Plinius „in dem, was die Kunst betrifft, kein Evangelist sei und vielmals nur vom Hörensagen spreche", hatte die Olympiaden seiner Künstlergruppen unbesehen für die Epochen der Hauptwerke oder solcher äußere Umstände gehalten, unter deren Zusammenwirken die Plastik emporgekommen sei. Heyne glaubte, daß die Chronisten, die Plinius bei seiner Compilation ausschrieb, „die politischen Hauptbegebenheiten erst im Zusammenhang hintereinander erzählt, und nur da, wo der Verfolg der Sache Ruhepunkte darbot, die Namen großer Männer, welche um die 231
Zeit gelebt hatten, eingeschaltet, daß seine Olympiaden also keine Kunstepochen, sondern Geschichtsepochen seien".

Auch sonst machte Heyne manche richtige Bemerkungen über Winckelmanns Arbeiten, besonders deren Schwächen: die Freunde sind ja oft besonders geschickt, diese am Autor zu entdecken. Heyne wäre seinem Jugendfreunde gewiß sehr nützlich gewesen, wenn er dessen schmutzige Wäsche besorgt hätte: durch Controliren und Completiren seiner Citate, Verbessern seiner Gedächtnißfehler, Fragezeichen neben gewagten Verallgemeinerungen. Er glaubte nun durch diese und andere Anzeichen unkritischen Verfahrens (oder der Eile, mit der Winckelmann jenen Abschnitt gearbeitet) zu dem Urtheil berechtigt zu sein, „daß der ganze historische Theil wegen der unzähligen Unrichtigkeiten in großen und kleinen Sachen so gut als unbrauchbar sei";

er ging noch weiter, er sprach jenem selbst „die sonstigen Vorzüge deutscher Schriftsteller" ab, nämlich „Zuverlässigkeit und Festigkeit in Anführung der Nachrichten, Genauigkeit in Angabe der einzelnen Umstände, Vorsichtigkeit in Behauptungen, Mißtrauen bei allgemeinen Sätzen, die aus einzelnen Fällen gezogen sind, Bestimmtheit in den Zeiten, Personen und Lokalumständen."

Während man also bisher geglaubt hatte, in ihm einen das gewöhnliche Maaß überragenden Schriftsteller zu besitzen, erfuhr man durch Heyne, daß er vielmehr unter dem Niveau dessen stehe, was als gemeine Tugend deutscher Gelehrten zu gelten pflegte. In diesen und anderen Urtheilen ist eine durch die Sache nicht erklärliche Schärfe, eine berechnete, gerade den empfindlichsten Punkt: die moralischen Eigenschaften, die Sauberkeit eines Forschers verdächtigende Härte des Ausdruckes, die unzweideutig eine geheime Abneigung verräth. Die Quelle wird nicht schwer zu finden sein. Der Blick des Neides sticht um so giftiger, je sorgsamer er sich verbergen zu müssen glaubt. Heyne leugnet nicht, „daß er sich lange über den Chor der blinden Verehrer geärgert habe, aber nicht den Muth gehabt, mit der Sprache herauszugehen. Daß es Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums, fährt er fort, ein so klassisches Buch sie sonst ist, an historischer Richtigkeit fehle, bemerkte man freilich in der ersten berauschenden Bewunderung nicht; und kaum wagte ich es einige Zeit nachher, mit der Berichtigung einer Anzahl dieser Unrichtigkeiten aufzutreten" (1771).

Dazu kam die Verschiedenheit des Naturells. Heyne hält, wie es scheint, nicht allzuviel von Begeisterung, Einbildungskraft, Beredsamkeit; Worte wie „Freiheit", „erhabener Genius" gebraucht er wohl in ironischem Ton; ja
232 er schreibt sich im Bewußtsein seiner Erhabenheit über jene Schwachheiten in ein solches Gefühl der Überlegenheit hinein, daß er von „Behauptungen des guten Winckelmanns" spricht. Auch Athen und Perikles, deren Vorstellung ja mit allen jenen Dingen verwachsen war, möchte er, wahrscheinlich Winckelmann zu gefallen, eins anhängen; er schließt seine Besprechung des Prozesses des Phidias mit der Reflexion, „wenn man bedenke, wie das wenige was wir von dem ganzen Zeitlauf wissen, weder dem Phidias noch dem Pericles noch den Athenern sehr zur Ehre gereicht: wieviel lasse sich dann auf die Lobeserhebungen dieses Zeitalters und Athens rechnen, die mit soviel Begeisterung und so großem Wortgepränge aufgeführt werden." Er kommt sich weltklug vor, indem er mit der damals modischen Motivweisheit Winckelmanns Ätiologie der Kunst beanstandet. Dabei machte er manche richtige Bemerkungen. Freiheit könne höchstens als Ruhmbegierde Kunstgenies wecken; denn Freiheit könne auch ein unthätiger, träger, „tämischer" Zustand sein, von vieler Unruhe und Bedrängnissen beengt werden. Wohlhabenheit und Prachtliebe seien die unentbehrlichen Bedingungen des Emporkommens der

Kunst, nur daß man sie nicht für sich, sondern für den öffentlichen gemeinen Ruhm gebrauche. „Aber bei dem allen wird immer noch etwas gefordert, was die Prachtliebe auf Gebäude, auf Malerei und Bildhauerkunst, und nicht auf Schauspiele und andere Lustbarkeiten richtet; etwas was die Bemühungen erregt, Künstler erweckt, das Genie erwärmt, Wettstreit veranlaßt, Aufmunterung giebt, und das ist weder Freiheit, noch Klima, noch irgend etwas dem ähnliches, es ist immer etwas sehr Zufälliges, ein Hof, ein Fürst, eine Mätresse, ein Minister, ein Demagog" (man beachte die Stufenleiter). — Freilich wurde damit eben das was Winckelmann als Ursache der Erniedrigung der Kunst ansehen wollte, für den königlich großbritannischen Hofrath das Mistbeet, auf dem sie treibe und gedeihe.

Bei dem allen bedachte sich Heyne keinen Augenblick, als die Casseler Gesellschaft der Alterthümer (1778) eine Lobschrift auf Winckelmann ausschrieb, sich den Mantel des Panegyristen umzuwerfen und in so volltönenden Worten von dem großen Archäologen zu sprechen, daß die Hofgelehrten ihm einmüthig den Preis zuerkannten und auszahlten. Er zeugt da von dem großen Verdienst der Kunstgeschichte, „daß sie das Studium des Alterthums in seinen rechten Kanal geleitet, in das Studium der Kunst. Alles umfasse sie was für dieses Studium wesentlich sein könne, und habe den Erfolg gehabt, die Begriffe der Alterthumsforscher und der Liebhaber auf das Ganze, den Umfang der Kunst zu lenken." Er schildert die vielseitige Ausrüstung, die monumental-antiquarische, geschichtlich-litterarhistorische, technisch-ästhetische, die der Archäolog haben müsse. Er entwirft das Bild des wahren 233
Archäologen, und seinen vor zehn Jahren verewigten Freund ins Auge fassend, weissagt er wie Bileam: „Mitten in diesem Meere von Kenntnissen muß sein Geist die völlige Wirksamkeit im Denken, Vergleichen und Beurtheilen behalten haben; sein Gefühl für das Schöne, Wahre und Große hat seine ganze Spannung, welche Natur und Verfeinerung und lange Übung geben kann. Ein richtiger sicherer Blick, eine feurige, leicht zu entflammende, an die Herrschaft der Vernunft gewöhnte Einbildungskraft, ein fertiges, viel umfassendes Gedächtniß, mit der Kraft Ähnlichkeiten und Verhältnisse leicht zu bemerken und jeden Unterschied aufzufinden, ein sicherer und gereinigter Geschmack, der in jeder Gattung, jedem Zeitalter und jedem Stil der Natur dem Wahren und Schönen treu bleibt: dies sind die charakteristischen Eigenschaften eines Geistes, den die Natur zum Antiquar bestimmt hatte." —

In der von Heyne angegebenen Bahn bewegte sich auch fernerhin der Antheil deutscher Gelehrten an der von ihm gegründeten Wissenschaft. „Die Kunstalterthümer, sagt Eduard Gerhard, die Christ und Klotz, Becker und Böttiger auch ohne Winckelmanns Vorgang docirt haben würden, haben auch Heyne, Thiersch und Müller nicht weiter als zur sorgfältigen Scheidung der Kunstperioden auf Winckelmanns Grundlagen fortgebildet."

Noch zu Schlegels Zeiten war es allgemeiner Ton, mit Verehrung von ihm zu sprechen. Herder hatte sein Anathema auf die Schwärzung des Strahlenden gelegt: „Niederträchtig wäre es, wie die Gesinnung des Mörders selbst, wenn wir Deutschen dem großen unsterblichen Verdienst unseres Landsmannes durch kleinfügigen kritischen Schnickschnack entgegenreden und ihm deshalb Lob absprechen wollten, weil er zwar ungeheuer viel, aber nicht alles geleistet . . . Demüthig sollten wir, akademische und unakademische Müßiggänger, seinem Genius für jede unternommene Mühe auch einer verfehlten Muthmaßung, auch eines unrichtig angezogenen Datums der Kunstgeschichte danken. Der Hauptzweck der Geschichte ist nicht verfehlt. Ein prächtiger Tempel, im edelsten und reinsten Geschmack steht da; wundersam daß unter solchen Umständen Eine Hand ihn entwerfen und vollführen konnte; auch in seinen Fehlern und Mängeln höchst lehrreich.“

Winckelmann war sich ihrer Mängel wohl bewußt. Er hatte dies schon 1766 öffentlich bekannt: „er gestehe gern, daß er zuweilen einige Kleinigkeiten nicht völlig richtig angegeben habe, weil man oft dem Gedächtnisse zu sehr traue, oder Gänge an entlegene Orte ersparen wolle; aber wie es kein Schaden sei, auf der Jagd nicht alles Wild zu fangen, oder Fehlschüsse zu thun, so hoffe auch er wegen des Übergangenen oder Verfehlten Entschuldigung zu verdienen.“

234 Lessing

Lessing erhielt das Werk während der Studien für seinen Laokoon. Im XXVI. Stück kündigt er es an. Man kann sich die Stimmung eines Autors vorstellen, dem ein Buch zugeschickt wird, das von demselben Gegenstand, über den er selbst Behauptungen der einschneidendsten, principiellsten Art aufzustellen im Begriff ist, die ausführlichsten, größtentheils ganz neue Aufschlüsse giebt. „Winckelmanns Kunstgeschichte ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Blos aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz zu seiner Beschämung in Werken der Kunst widerlegt findet“. Jenen Schritt hat Lessing nie gethan. Den „Gedanken über die Nachahmung“ verdanken wir den Laokoon. Die Kunstgeschichte regte nicht den Kritiker und Ästhetiker, sondern den Antiquar und Philologen Lessing an. Ein Buch lesen und es zum Gegenstand kritischer Operationen machen, war bei Lessing eins. Wie ein Zeichenmeister kein Blatt des Zöglings vor sich sehen kann, ohne richtigere, fließendere Linien hineinzucorrigiren: so konnte einem litterarischen Erzeugniß gegenüber Lessings kritischer Rothstift keinen Augenblick ruhig bleiben. Und er glaubte dann das Publikum auf solche Bemerkungen nicht warten lassen zu dürfen. So wurde auch seine Ankündig-

ung der Kunstgeschichte, die er nicht ohne Absicht gerade diesem Werke beifügte, zu einer Reihe von Ausstellungen, Bedenken, Vorschlägen — über das Zeitalter des Laokoon, über die Deutung des borghesischen Fechters auf Chabrias (die er selbst bald zurücknahm), gegen die Übertragung des rhetorischen Kunstwortes Parenthyrsos für zu hoch getriebenen Ausdruck auf die bildende Kunst. Aber er unterbricht sich selbst. „Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen, — Tadelsucht könnte es zwar nicht scheinen; aber wer meine Hochachtung für Winckelmann kennt, dürfte es für Krokylegmos halten.“ Ihm entgingen die kleinen Flecken beim ersten Durchblättern so wenig als Heyne; er soll zu einem Freunde gesagt haben, der ganze antiquarische Theil der Kunstgeschichte ruhe auf seichten Stützen; aber er giebt dem Tadel eine Wendung zum Lobe: „Bei der unermeßlichen Belesenheit, bei den ausgebreitetsten, feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Winckelmann an sein Werk machte, hat er mit der edlen Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die all ihren Fleiß auf die Hauptsache verwandten, und was Nebendinge waren, mit einer gleichsam vorsätzlichen Nachlässigkeit behandelten, oder gänzlich der ersten besten fremden Hand überließen. Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein Jeder hätte vermeiden können.“

Und was hat Winckelmann zu diesem Meisterwerke deutscher Kritik und 235
Prosa, der gedankenreichsten, zusammenhängendsten, so zeitgemäßen wie einflußreichen Schrift Lessings gesagt? Öffentlich hat er nur einmal in welscher Sprache im Trattato preliminare sich ganz kurz, mit akademischer Vornehmheit über das Zeitalter des Laokoon erklärt; er nennt Lessing einen scrittore giudizioso ed erudito (p. LXXIX). Desto lebhafter und wechselnder waren seine brieflichen Äußerungen.

Damals glaubte er nicht mehr, daß er je von seiner unbedingten Geringschätzung ultramontaner Scribenten über Kunst eine Ausnahme zu machen nöthig haben werde. Die Laune des Zufalls hat uns eine Reihe von brieflichen Äußerungen des einen Mannes über den anderen bescheert (die man sich so gern in Geistesgemeinschaft zusammenwirkend denken möchte), Äußerungen, die wegen des Vorzugs der Unmittelbarkeit schätzbar sein würden, wenn sie uns nicht den Menschen etwas in der Menschheit Blöße zeigten. Jener hält anfangs Lessing, von dem er nie etwas gesehen hatte, für einen Studentenhofmeister, „einen jungen Bärenführer“, und auf des Grafen Schlabrendorf Erbieten wegen eines Briefs an Lessing, meint er spöttisch, „als Dicher könnte ihm vielleicht mit Sonetten gedient sein“. Ihm sowie Klotz, der eine Kritik der Allegorie geschrieben, nicht blos in der Vorrede, sondern im Text seiner „Anmerkungen“ zu antworten, weist er hochfahrend ab: wie der Verleger sich einbilden könne, daß er in dem Werke selbst eine Widerlegung zweier Hallenser einflicken werde, in einer Untersuch-

ung des ehrwürdigen Alterthums und der erhabenen Kunst, die beiden ein Geheimniß bleiben müsse".

Als er aber den Laokoon zu Gesicht bekam, da fand er sich offenbar überrascht so ausgebreitetem und geistvoll gebrauchtem Wissen und noch mehr, nach seiner Kenntniß deutscher Litteratur, solchem Stil gegenüber. Wie er lebhafte Eindrücke nie zurückhielt, so auch diese erste Bewunderung Lessings nicht. Er entschuldigt sich: er ziehe seine Meinung zurück, die ihm zu vergeben sei, da er von diesem gelehrten Manne (leider) vorher nichts gelesen habe, — „und wenn derselbe vor meiner Abreise aus Deutschland durch etwas bekannt gewesen, konnte ich ebenfalls nicht wissen, da mein Gehirn mit alten fränkischen Chroniken und mit Leben der Heiligen angefüllt war." Zu den Auszügen, die ihm Schlabrendorf geschickt, scheint ihm seine Gegengabe, eine früher versprochene Beschreibung der Villa Albani, in gar keinem Verhältnisse zu stehen. „Lessing schreibt wie man geschrieben zu haben wünschen möchte. . . . Wie es rühmlich ist, von rühmlichen Leuten gelobt zu werden, so kann es auch rühmlich werden, ihrer Beurtheilung würdig geachtet zu sein". Er hofft, ihm auf die würdigste Art antworten zu können,
236 ja er wollte ihm gleich schreiben. Dies wurde zunächst durch die Nachricht von einer Reise Lessings verhindert, bald aber kehrte die alte Verstimmung zurück. Seine Abneigung gegen Briefwechsel mit Deutschland und Lanzenbrechen mit deutschen Gelehrten, das ihm nicht sympathische Wesen der Lessingschen Dialektik, die Wahrnehmung der Schwäche seiner Kunstanschauungen erklären solche Zeichen der Übellaune, wie den Ausspruch, der Laokoon möge, „schön und scharfsinnig geschrieben" sein, „jedoch nicht ohne bekannte Fehler in der Sprache; über seine Zweifel und Entdeckungen habe er viel Unterricht nöthig. Er komme nach Rom, um auf dem Orte mit ihm zu sprechen". Dann aber heißt es wieder schroffer: „Dieser Mensch hat so wenig Kenntniß, daß ihn keine Antwort bedeuten würde, und es würde leichter sein, einen gesunden Verstand aus der Ukermark zu überführen, als einen Universitätswitz, der mit Paradoxen sich hervorthun will". Zu sehr hatte er sich gewöhnt, als einzige Autorität zu gelten, als daß er einem so scharfausgeprägten Genossen neben sich hätte einen Platz gönnen sollen:

Der große Mann braucht überall viel Boden,
und mehrere, zu nah gepflanzt, zerstoßen sich die Äste.

Dies ist menschlich; aber man bedauert es, wenn man liest, wie Lessing bei der Nachricht von Winckelmanns Tode, in einer jener ihm eigenthümlichen, aus Selbstlosigkeit und Bitterkeit gemischten Auslassungen jenem „mit Vergnügen ein paar Jahre von seinem Leben geschenkt hätte". Gleichwohl war er sich wohl bewußt, er möge ebenso ungern Winckelmann sein, als er oft Lessing sei. Er dachte sogar daran, ein neue Ausgabe seiner Werke mit Anmerkungen, sauberer als die Wiener Kunstgeschichte, zu veranstalten. —

Dies ist alles was von der Berührung beider Männer zu berichten ist! Dort lebhaftes, dauerndes Interesse an den Arbeiten, den Lehren, der Person des anderen, Verehrung sogar, empfangene Anregung für neue Felder der Forschung, Probleme zum Nachdenken, neben dem freiesten Urtheil; hier nach einer augenblicklichen vorübergehenden Bewunderung: verdrießliche Abkehr, der Vorsatz, nichts weiter zu hören, zu sagen, zu verhandeln. Seltsame Anziehung und Abstoßung zweier geistesverwandter Männer, Deutschlands Dioskuren. Man sollte denken, solche Männer hätten den Tag als ein Lebensglück gefeiert, wo sie sich entdeckten. So spricht Goethe, vielleicht eigener Erlebnisse gedenkend, den Wunsch aus, „daß Winckelmann in den Jahren des ruhigen Überblicks seiner Laufbahn sich mit Lessing verbunden hätte, um seine Grundsätze zu größerer Klarheit zu 237
bringen und alle Bedingungen derselben genauer abzuwägen".

Beide, im Umgang mit den Alten groß geworden, hatten aus deren Dichtern ihren Geschmack, ihr Empfinden, aus den Philosophen und Geschichtschreibern Grundsätze, Verstand und Charakter genährt. Sie wirkten mächtiger als alle, die begonnene geistige Strömung in die Richtung des Alterthums zu lenken, und zwar ebenso durch den rücksichtslosen Kampf gegen das Moderne, wie durch Schilderung der Meisterwerke der Alten, durch Zergliederung der Praxis des Homer und Sophokles. Bei diesem Geschäft hatte nicht blos Winckelmann „die Kunst selbst gerathen und die Hand geführt". Als in unserer Dichtung noch die Dämmerung mit der Finsterniß rang, kamen Kritik und Geschichte, vor dem Schaffen und dem Leben, „wie ein Lichtstrahl aus dunklen Wolken von vortrefflichen Denkern herabgeleitet". Beide erhoben sich von Betrachtung der Kunstwerke und der Praxis in der Poesie zu jenen „Haupt- und Grundbegriffen", deren ganze Herrlichkeit freilich (alles Worte Goethes) nur dem Gemüth erschien, auf das sie ihre unendliche Wirksamkeit ausübten, das durch sie eines überschwenglichen Wachsthums sich erfreute, und der Zeit, in welcher sie ersehnt im rechten Augenblick hervortraten.

Manche fanden in diesen nichts weniger als kalten oder undeutschen Männern etwas Fremdes, Abstoßendes; sie erschienen wie spätgeborene Söhne einer früheren Welt. Allerdings trafen ihre Pfeile so viele Verirrungen ins Herz, daß sie auf einem Archimedespunkt außerhalb der Bewegung modernen Lebens zu stehen schienen: die malerische Sculptur (W.) und Poesie, und die philosophische, allegorische Malerei (L.); das kalte Vergnügen aus der Erwägung der Geschicklichkeit, wie es der eine, die Handwerksschätzung, wie es der andere nannte; die Glätte des Marmors und der Verse; die gallische Höflichkeit statt antiker Urbanität; die romantische Liebe statt der männlichen, uneigennützigen Freundschaft; die frostige Galanterie statt der ächten Empfindung; die moderne Erziehung, die das Gehirn mit Träumen erfüllt

und den unmündigen Verstand mit blosen Tönen ohne Begriffe unterhält; eine Demuth lehrt, die die edle Ehrbegierde erstickt (W.), und ein körperliches Bedürfniß in eine geistige Vollkommenheit verwandelt (L.).

Ihr zwischen Willkür der Regel und Willkür der Natur, zwischen Befreiung von Verbildung und Verknöcherung, formloser Empfindsamkeit und genialer Selbstvergötterung schwankende Zeit wiesen sie auf die Alten, „deren Vorrecht es war, in keiner Sache weder zu viel, noch zu wenig zu thun", auf jenen Schwerpunkt, in dem die Griechen ihr beneidenswerthes
238 Gleichgewicht gefunden hatten. Im Schönen, im Hellenenthum sah man die Mitte zwischen allen Ausweichungen, war der Streit ausgeglichen zwischen Verstand und Gefühl, Cultur und Natur, Freiheit und Tradition, Genie und Gesetz.

Auf solcher gemeinschaftlichen Basis aber war noch Platz für sehr verschiedene, ja entgegengesetzte Geistesart. Wie Plato und Aristoteles sich auf dem gemeinsamen Boden des sokratischen Idealismus gegenüberstehen, wie später Kant und Herder, Schiller und Goethe: so sind uns auch Lessing und Winckelmann Typen scheidenden Verstandes und vereinigender Anschauung.

Hier der logische Kopf, der Künstler der Dialektik, der Meister der Kritik, zur Erfindung und Entwickelung auch der eigenen Gedanken angeregt durch Widerspruch; dort ein instinctiver, positiver Geist, alle seine Kräfte dahin vereinigend, eine bedeutende Erscheinung und Erfahrung vollendet, gewinnend, hinreißend, würdig darzulegen. Fast überall wo Lessing ein bedeutendes Urtheil fällt, sieht man ihn Grenzbestimmungen vornehmen: zwischen Philosophie und Religion, Christengefühl und Theologie, wie zwischen redenden und bildenden Künsten, Witz und Genie. Er, dem Erkennen der Wahrheit das Höchste war, der der Poesie die Handlung, den Charakter, die Leidenschaft, die Accente der Natur wiedergewann, wollte in der Kunst nur Schönheit haben, nicht Wahrheit, nicht Action und Ausdruck; kein Lehrgedicht, keine Symbolik. Winckelmann dagegen strebte in dem Brennpunkt der Kunst alle Strahlen des Geisteslebens zu sammeln: im maßvollen Ausdruck der Statue las er Größe der Seele, Weisheit; er liebte die allegorischen Bilder, weil sie den Verstand beschäftigen; und das Entzücken gegenüber der hohen Schönheit schien ihm nicht verschieden von der Seligkeit der Religion: die Einfalt des Contours offenbarte die mystische Einheit Gottes; überall divinirte er aus Werken der Dichtung Züge ihrer verlorenen Kunstzeitgenossen; und er selbst übertrug Kunstwerke in Hymnen in ungebundener Rede.

Jene persönlichen und polemischen Beziehungen und diese tiefe Verschiedenartigkeit der Naturen war einst Veranlassung, alle die mit solchen Dingen sich abgaben, in zwei Heerlager zu spalten. Nach den einen hatte

Lessing — so schreibt Herder — Winckelmann unverzeihliche Fehler gezeigt, ihn philosophiren gelehrt, ihm die Grenzen und das Wesen der Kunst gewiesen, und aufgedeckt daß seine Kenntniß der Alten ein schwankender Grund sei. Den anderen war Lessing ein witziger Kopf, ein Schulphilosoph, der mit ein paar Unzen Baumgartenscher Philosophie den Weltweisen aller Zeiten trotzen wolle. — Aber auch als dieser Streit längst verhallt war, mußte man sich, bei allem Respect vor Lessings „bis dahin kaum übertroffener Verstandesschärfe", doch sagen, daß die Schönheitsbestimmungen, die er auf 239
Winckelmanns Bahn versuchte, „mit unendlich geringerer Sachkenntniß und beinahe ohne alles eigene Gefühl des Schönen" ersonnen seien (Rumohr). Als er sein Hauptwerk schrieb, besaß er fast gar keine Anschauungen, er kannte die Kunst nur aus Büchern, selbst die Gruppe, deren Namen es führt, hatte er nur in Kupfern vor sich gehabt. Manche Thatsachen in seinem Leben führen auf die Annahme, daß die Betrachtung von Werken bildender Kunst weder zu seinen Bedürfnissen gehörte, noch ihm besonderen Genuß gewährte, ja ihn auch nur ästhetisch beschäftigt habe. Oft versäumte er unschätzbare Gelegenheiten; dafür vertraten ihm zuweilen die Umstände den Weg, wenn er Lust hatte. In Berlin hatte er einst den Wunsch empfunden, in Italien die Antike zu studiren, ja in Griechenland die klassischen Gegenden und die noch übrigen Denkmäler kennen zu lernen. Während er im Vaterlande keine Heimath fand, kam ihm zuweilen der Gedanke, in Italien zu leben und zu sterben. Er wäre dort vielleicht vor Langeweile gestorben. Die Reise, die er viele Jahre später als Begleiter des Herzogs Leopold machte, hatte mit dem was er geplant, nichts zu thun. Merkwürdig ist, daß gerade die Gemmen, mit denen er sich so gründlich beschäftigt, deren Abdrücke nach Winckelmann „zur Kenntniß des Stils und der Schönheit ungemein viel helfen können", ihm von dieser Seite verschlossen geblieben waren. Die Gemmenkunde diente ihm blos als Hebel in seinen Controversen; in einem Stoßseufzer über ihre dann freilich klägliche Trockenheit nennt er die antiquarischen Untersuchungen überhaupt ein sehr trauriges Studium. In Übereinstimmung mit seiner Grille, daß Bilder im kleinen nur symbolische Bilder seien, äußert er, „die Gemmen seien schädlich für das Kunstauge, da die Schönheit sich in so kleinen Figuren nicht deutlich genug empfinden lasse, um auf die Ausführung im Großen einigen Einfluß haben zu können".

Vielleicht fehlte Lessings beweglichem, scheidendem und schließendem Intellect jene beschauliche Fähigkeit, die zur Vertiefung in plastische Werke unumgänglich ist; das Verweilen in blos anschaulichen Objecten und bei blos sinnlichen Nuancen hätte ihn, wie Ruhe überhaupt, ungeduldig gemacht. Erst seit ihm die Kunst als Anlaß litterarischer Discussionen, als Interesse der deutschen Lesewelt entgegentrat, betheiligte er sich auch an diesen Dingen mit der Lebhaftigkeit, die er in alles legte; aber selbst da war es ihm weniger

um die Sache zu thun, als um die Theorien, die er daran knüpfte, um Berichtigung allerhand historischer Einzelheiten, endlich um den Kampf: er war sich, wie Rumohr bemerkt, wohl bewußt, „daß seine Kunstschriften überall nur aus Aufwallungen der Mißbilligung oder des Widerwillens gegen be-
240 stimmte Einseitigkeiten oder Verkehrtheiten seiner Zeitgenossen, durchaus nicht aus einem positiven Beruf zur Kunst entstanden waren“. Nachdem er versichert hat, daß er nicht für Maler schreibe, sondern über sie, fährt er fort: „Ich wickle das Gespinnst der Seidenwürmer ab, nicht um die Seide spinnen zu lehren, sondern aus der Seide für mich und meines gleichen Beutel zu machen; Beutel, um das Gleichniß fortzusetzen, in welche ich die kleine Münze einzelner Empfindungen so lange sammle, bis ich sie in gute wichtige Goldstücke allgemeiner Bemerkungen umsetzen, und diese zu dem Capital selbstgedachter Wahrheiten schlagen kann“. Der wahre Archäolog ist der, der über die Kunst philosophirt, vorgefundene Formen aus Grundsätzen ableiten kann: „ein anderer ist der Alterthumskrämer, ein anderer der Alterthumskundige. Jener denkt nur kaum mit seinen Augen, dieser sieht auch mit seinen Gedanken. Ehe jener noch sagt, so war das! weiß dieser schon, ob es so sein könne“. Dem Liebhaber sind indes diese Alterthumskrämer, in wörtlichem und abgeleitetem Sinn, viel zu unentbehrliche, mit seinen glücklichsten Erlebnissen verwachsene Leute, als daß er das Wort in jenem verächtlichen Sinne dem „Alterthumskundigen“ entgegensetzen möchte; während ihm, sobald er vom „Sehen mit Gedanken“ und Deductionen hört, die Erinnerung an so viel gedroschenes leeres Stroh erwacht. Schon damals gab es übrigens manche die glaubten, es gebe noch andere Wege als solche „gelehrte Katzbalgereien“, um diese Sachen zu fördern, die bekannten, „nicht eine Stunde an der Theopneustie eines Homers gezweifelt zu haben, ohne sich deswegen an der Blindheit weder seiner Scholiasten, noch Zoile zu ärgern“ (Hamann).

Doch gerade weil Lessing kein befestigtes Ganzes eigener Kunsturtheile und darauf gebauter Überzeugungen mitbrachte, konnte er auf Winckelmanns durch das Ansehen der Griechen und eigene Erfahrung gestützte Lehren so unbefangen eingehen. Überhaupt war Lessing, dessen aphoristische Einmischungen in die Zeitfragen sich nicht, wie bei den Zunftgelehrten, an ein System anlehnten, um so mehr im Stande, sich einer neuen Erscheinung mit aller seiner Lebhaftigkeit zu überlassen, indem er jedoch alsbald begann, sie auch vom Gesichtspunkte des Verfassers aus kritisch zu behandeln und umzugestalten. Seine Theorie ist durchaus ein Reflex von Winckelmanns Lehren, nicht ohne das Medium Mendelssohns; ein bizarres Gemisch gelehriger Hingabe und eigenartiger Gegenwirkung, logischer Überlegenheit und sachlicher Abhängigkeit, geschmeidiger Anbequemung an eines so ganz anders geachteten Mannes Denk- und Geschmacksweise, bei kritischer Selbständigkeit. Er giebt dessen Be-

griffen eine schärfere Fassung, seinen Sätzen einen strengeren Zusammenhang, aber seine Dialektik, nicht durch die Anschauung in Schach gehalten, entleert sie auch und er kommt auf ein System, das, wenn es Einfluß hätte gewinnen 241
können, eine fast auszehrende Wirkung auf die Kunst geübt haben würde.

Lessing beginnt mit dem alten Begriff der Nachahmung der Natur, die er aber von jeder künstlerischen Bedeutung entblößt, als eine ganz mechanische Operation, ein bloses Verdienst des Auges und der Hand sich vorstellt: ein „üppiges Prahlen mit der leidigen Geschicklichkeit"; selbst in ihrer höchsten Vollkommenheit kann sie nicht mehr gewähren, als „das blose, kalte Vergnügen an der getroffenen Ähnlichkeit", hat kein anderes als das kahle Verdienst der überwundenen Schwierigkeit.

Nachdem er das Verhältniß des Künstlers zur Natur zu einer geistlosen Fertigkeit, den sinnlichen Lebensquell der Kunst zu einem kaum zur Kunst selbst gehörigen Mittel herabgesetzt hat, blieb ihm für das Künstlerische, für den Antheil des Genies, nur das „Ideal" oder die Schönheit übrig, da er ja die Spiele des allegorischen Witzes abgewiesen hatte. Aber in seinem Ideal sind die moralischen und mystischen Bestandtheile des Winckelmannschen Begriffs ausgeschieden, es ist nichts als die Gattungsform, „der Mensch überhaupt", „das Bild, wie es sich die plastische Natur — wenn es eine giebt (läßt er den klugen Conti diesem problematischen Begriff beisetzen) — dachte, ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht; ohne das Verderb, mit welchem die Zeit dagegen ankämpft". Es ist Kants ästhetische Normalidee (S. 175).

Lessing glaubt sich eine Ableitung dieses Ideals nicht erlassen zu dürfen. Von dem Princip aus, daß der Endzweck der Künste Vergnügen sei, führt ihn eine Gedankenreihe zu dem Satz, daß Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften Gegenstand der Malerei seien, und zwar solche, die angenehme Empfindungen erwecken. Häßlichkeit aber beleidigt unser Gesicht, widersteht unserem Geschmack an Ordnung und Übereinstimmung und erweckt Abscheu, ja Ekel. Folglich ist Schönheit das oberste Gesetz der Kunst. „Während heutzutage die Malerei als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmt, in ihrem ganzen Umfang betrieben wird, so hatte der weise Grieche ihr engere Grenzen gesetzt, sie blos auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne, selbst das gemeine Schöne, das Schöne niederer Gattungen war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Übung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstands selbst mußte in seinen Werken entzücken".

Ist die Schönheit oberstes Kunstgesetz, so wünschen wir zunächst zu wissen, was Lessing unter ihr sich gedacht habe. Seine Äußerungen zeigen, daß er der Fachlitteratur aufmerksam gefolgt, aber zu einem selbständigen Begriff nicht gelangt war, denn er bekennt sich nach und nach fast zu allen

242 Definitionen, die es damals gab. Bald nennt er sie mit Baumgarten metaphysisch „die sichtbare Hülle der Vollkommenheit", oder die undeutliche Vorstellung einer solchen; bald empirisch mit den Engländern „die übereinstimmende Wirkung mannigfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen; wenn der Begriff der Einheit der klarste sei, so ergebe sich Schönheit, wenn Mannigfaltigkeit, das Erhabene". Und als Hogarth hervorkam, begrüßte er die Theorie der Wellenlinie als den Weg, die verschiedenen Begriffe der Menschen von dem was schön ist, „auf etwas Gewisses zu bringen, und das elende Sprüchwort, daß man über den Geschmack weder streiten könne noch dürfe, aus dem Mund des Pöbels und der Gelehrten zu verbannen"; wobei er jedoch Hogarth die Originalität seiner Entdeckung bestreitet, die er schon bei Parent fand, und eine genaue Bestimmung der wahren mittleren Schönheitslinie mit Hilfe der höheren Mathematik fordert. —

Wie dem auch sei, jener oberste Grundsatz setzt den Kritiker in Stand, für die Theorie der Kunst und den Geschmack ganz unanfechtbare, allgemeingiltige Regeln zu erfinden, durch eine rein logische Operation; er braucht ihn nur in seine Consequenzen zu verfolgen. „Alles was sich mit der Schönheit nicht verträgt, muß ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet werden". Eine der nächsten Folgerungen ist der untergeordnete Werth des Porträts; denn es lasse wohl ein Ideal zu, aber die Ähnlichkeit müsse darüber herrschen; es sei das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Von einem Ideal aber, und folglich von Betheiligung des Genies kann nur da die Rede sein, „wo die Natur sich selbst etwas bestimmtes vorgesetzt hat". Zwar sollte man meinen, das Ideal bezeichne gerade das was der Geist des Menschen, sei es auch nur durch Wahl und Verknüpfung, zur Natur hinzubringt. So sah es Mengs an, der deshalb ein Ideal auch des Colorits, der Beleuchtung, des Ausdrucks und der Composition annahm. Lessings Begriff zwingt ihn, das Ideal und folglich das Schöne auf den engsten Raum, fast auf einen Punkt zu beschränken. Der Umstand, meint er, daß es ein Ideal körperlicher Schönheit nur im Menschen giebt, bei den Thieren „schon weniger", in der vegetabilischen und leblosen Natur aber „garnicht" (hat die Natur hier keine Vorsätze?), „dies weist der Blumen- und Landschaftsmalerei ihren Rang an", d. h. einen sehr niedrigen. Es beginnen hier jene müßigen, dem Liebhaber lächerlichen Ranglisten in der Kunst- und Geisteswelt. Als wenn der Landschaftsmaler nicht ebensogut Genie zeigen und hohe künstlerische Werthelemente schaffen könnte, wie einer, für den nur Apollo und die drei Grazien vornehm genug sind. Wie unterscheiden sich denn die Claudes und Poussins von Prospecten und Veduten? Als Vernet (1757) seine Seehäfen
243 unternahm, tadelte man ihn in Paris, daß er vom Nachahmer zum Copisten der Natur, vom Historienmaler zum Porträtmaler heruntergestiegen sei.

Zwar ein Nebenideal der Carnation und des permanenten Ausdrucks will Lessing zugestehen, aber ein Ideal des Colorits und des transitorischen Ausdrucks leugnet er.

In der Lehre vom Ausdruck konnte er Winckelmanns Sätze wörtlich herübernehmen, aber sie werden noch straffer angespannt. „Es giebt Leidenschaften und Grade der Leidenschaften, die sich in dem Gesicht durch die häßlichsten Verzerrungen äußern und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigen Stand umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die Künstler entweder ganz und gar, oder sie setzten sie auf einen geringeren Grad herunter, in welchem sie eines Maaßes von Schönheit fähig sind.“ Es soll also, wie Rumohr bemerkt, das geistig und sittlich Unerfreuliche durch eine gewisse Halbheit des Eingehens oder durch ein unvermeidlich widriges Schminken und Beschönigen zu einem Ergötzlichen und Anziehenden umgewandelt werden. Allein, während doch Winckelmann dafür hielt, daß Schönheit und Ausdruck einander nicht entbehren könnten, daß jene allein „unbedeutend“ sei, Handlung sogar das erste, zweite und dritte in der Kunst: so vermuthet Lessing, „auf Historienmalerei sei man nur verfallen, um körperliche Schönheiten von mehr als einer Art hervorzubringen; die Handlung sei blos ein Mittel, die letzte Absicht des Malers nicht der Ausdruck, sondern die Mannigfaltigkeit der Schönheit zu erreichen.“

Aus dem Princip der Einheit der Zeit, an das die bildende Kunst gebunden sein soll (ähnlich hatte schon Shaftesbury gefolgert), schließt er nicht blos gegen die Zulässigkeit einer Folge von Zeitmomenten in einem Gemälde, sondern gegen Bewegung überhaupt; selbst Grazie oder Schönheit der Bewegung sei dem Maler weniger bequem als dem Dichter. „Schnelligkeit ist kein Vorwurf der Malerei“.

Kaum ist wohl je ein Satz behauptet worden, den die ganze Geschichte der Kunst so nachdrücklich Lügen straft. Bewegung ist in der Malerei das mit wachsender Entschiedenheit und Erfolg erstrebte Ziel; und wenn man alle poetischen und prosaischen Äußerungen über Werke alter und neuer Zeit sammeln wollte, so würde sich wahrscheinlich ergeben, daß die Mehrzahl den Ausdruck der Bewegung preisen. Gerade die Art und Weise wie die Ruhe, die Stille gelobt wird, zeigt, daß es als Ausnahme erscheint, wenn der Kunst gelingt, auch diesen Zuständen einen hohen Reiz, einen höheren als Bewegung selbst zu geben.. Je starrer der Stein und das Metall, desto gebieterischer aber auch verlockender wird die Aufgabe, denn sonst, ruft Leonardo den Künstlern zu, wird euer Werk zwiefach todt sein. (S. Anhang).

Es könnte scheinen, daß ihm das Organ für Malerei überhaupt fehle. 244
Einer seiner Freunde wenigstens berichtet uns, daß er auf Colorit und Helldunkel „soviel als nichts hielt“. Er will die dreifache Beleuchtung in Raphaels

Petrus nur loben, sofern der Maler von ungefähr auf sie gekommen sei, ohne daß sie seine vornehmste Absicht war. Er spricht verächtlich von den Bambocciaden; die unkörperlichen Werthe, der Humor der Auffassung, die malerischen Feinheiten, in denen eigentlich ihr Reiz liegt, scheinen für ihn nicht vorhanden. Pauson, der Maler fehlerhafter und häßlicher Bildungen, der in der verächtlichsten Armuth lebte, Pireikus, der Maler der Barbierstuben und schmutzigen Werkstätten, Esel und Küchenkräuter, der den Zunamen des Kothmalers (?) bekam, werden als die „Niederländer" des Alterthums herabgesetzt. Das Colorit, weit entfernt, für diese edle, bescheidene Kleinmalerei als Eingangspaß zu gelten, scheint ihm vielmehr selbst den Wirkungen der hohen idealen Malerei eher hinderlich zu sein. Eine Stelle in der Richardson seine Handzeichnungen anpreist, gab Lessing folgendes Fechterstückchen ein, eine Art Traubenschuß gegen das Colorit, der freilich nur mit Papierkugeln geladen war.

„Wenn es wahr ist, daß der Künstler, wenn ihn die Schwierigkeiten der Färbung nicht zerstreuen, mit aller Freiheit der Gedanken gerade auf seinen Zweck gehen kann; wenn es wahr ist, daß man in den Zeichnungen der besten Maler einen Geist, ein Leben, eine Freiheit, eine Zärtlichkeit findet, die man in ihren Malereien vermißt; wenn es wahr ist, daß die Feder und der Stift Dinge machen können, welche dem Pinsel zu machen unmöglich sind; wenn es wahr ist, daß der Pinsel mit einem einzigen Liquido Dinge ausführen kann, die der, welcher mehrere Farben, besonders in Öl, zu menagiren hat, nicht erreichen kann: so frage ich, ob wohl das bewunderungswertheste Colorit uns für alle diese Verluste schadlos halten könne? Ja ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Ölfarben zu malen, möchte gar nicht erfunden worden sein." Die Gegenfrage wäre hier wohl am Platze, warum, wenn die Aufgabe einer Kunst in dem liegt, „was sie allein und ohne eine andere hervorzubringen im Stande ist", der Schwerpunkt der Malerei nicht vielmehr statt in schönen Formen, die auch die Plastik bildet, in Colorit und Helldunkel liege? Wie konnte einem solchen Dialektiker dieser einfache Schluß aus seinem eigenen Grundsatz entgehen! —

Wenn man aber Lessings Behauptungen Bildwerke der Alten entgegenstellte, von denen er ja erklärt hatte, „was ihre Künstler gethan, solle ihn lehren, was die Künstler überhaupt thun sollten": so verlangte er, daß man unterscheiden solle zwischen Kunstwerken, woran sich zu merkliche Spuren
245 gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, wo die Kunst ein bloses Hilfsmittel der Rede war, und solchen, wo Schönheit erste und letzte Absicht gewesen, und denen man allein den Namen Kunstwerke beilegen dürfe". (Wieviele würden da übrig bleiben? Welcher Kunstrichter könnte diese Grenzlinie ziehen?) —

So hat Lessing der bildenden Kunst, der er, im Eifer gegen die Fratzen-

haftigkeit der Zopfzeit, mit der einen Hand ihr glücklichstes Feld, die Schön-
heit wiedergegeben, mit der anderen fast alles verbieten wollen, wodurch sie
groß geworden ist, Ausdruck und Handlung, Bewegung und Composition,
Individualität und Charakter, Farbe, Beleuchtung und Gewandung. Er, der
in demselben Werke über die Schwachheit der Deutschen spottet, „aus ein
paar ausgenommenen Worterklärungen die schönsten Dinge von der Welt
abzuleiten", der uns lehrte, „daß nur der allseitige Geschmack der wahre
sei", der sonst der erste war, wo es galt, mit eigenen Augen zu sehen, Lessing
glaubte hier als Gesetzgeber der Kunst aufzutreten, wie Aristoteles in der
Poetik, indem er von ein paar allgemeinen Sätzen aus mit ganzen Gatt-
ungen der Kunst aufräumt; er wähnt den reinen, strengen, althellenischen
Geschmack zu verfechten, indem er blinden Begriffen blindlings folgend, mit
dem Unkraut auch ihre Blumen ausrauft.

Seltsam! derselbe der in der Dichtkunst den kommenden Genies vor-
leuchtete, der Gegner des Conventionalismus, operirt hier mit den kahlsten
Abstractionen des eklektischen Manierismus. Aber man kann sich der Frage
nicht erwehren, sollte der Mann, der dort die Sprache der Natur und der
Leidenschaft zu Ehren brachte, bis in das scheinbar Gemeine und Nachlässige
hinein, der Shakespeare gegen Corneille erhob, der die Virginia aus dem
antiken historischen Stil in das Costüm der Zopfzeit übertrug, der eine ge-
sunde Posse einem schleppenden regelmäßigen Stücke vorzog, der das Experi-
ment des bürgerlichen Trauerspiels befürwortete: sollte Lessing in jenen
Sätzen mit seinem eigenen Empfinden — wenn er sich Zeit dazu nahm —
in Übereinstimmung gewesen sein? Man stelle sich eine Kunst vor, die jenen
Schönheitsgrundsatz streng befolgte, und fragt sich, wen sie schneller gelang-
weilt haben würde als Lessing, der ja auch mit der ewigen Seligkeit die
Vorstellung der Langeweile verband. Indes man müßte befürchten, in Pedan-
terie zu verfallen, wollte man diese lebhaft und scharfsinnig geschriebenen
Argumentationen alzu ernst nehmen. Aufgesetzt für eine Streitschrift waren sie
ein beim Schreiben ergriffenes Gedankenspiel, eine glänzende Improvisirung
seines unvergleichlichen Scharfsinns. Er selbst vergaß sie, wenn er sich seinen
Eindrücken der Kunstwerke überließ, dann konnte auch er malerisch, nordisch
empfinden. So erzählt er z. B. in Briefen aus Hamburg, wie ihm unter
den Gemälden des Bürgermeisters Greve ein schönes und mit außerordent-
lichem Fleiß gemaltes „Küchenstück" von Theodor Valkenburg, und aller-
liebste weibliche Figuren in einer Landschaft von Poelemburg aufgefallen
seien. Jakobs Kampf von Wagenfeldt in der Johanniskirche heißt ein treff- 246
liches Gemälde, weil die Wirkung der Morgenröthe auf allen Theilen der
Landschaft, die Action des Körpers, das Festhalten Jakobs und dessen Be-
gierde, seinen Gegner zu kennen, sowie das Losreißen und die Bemühung
des Engels, sich nicht erkennen zu lassen, in Handlung und Gesichtern unge-

rein schön ausgedrückt sei. Dann sah er recht gut, daß die „niedrigen, possirlichen und ekelhaften Gegenstände“ bei Rembrandt nur eine Nebensache seien, daß sie gar nicht zu stofflicher Wirkung kämen, weil sie uns in seiner „wilden und unfleißigen Art“ in jenem magischen Zwielicht erscheinen, „wo wir mit Vergnügen tausend Dinge sehen, die deutlich zu sehen kein Vergnügen ist“. „Ganz bezaubert“ endlich hat ihn ein Stück von Huchtenburgh, dem Schlachtenmaler Prinz Eugens, die Entsetzung einer von den Türken belagerten Stadt. Aber nicht der „der Schönheit untergeordnete Ausdruck“ hat ihn bezaubert; vergessen hat er, daß der transitorische Ausdruck nie schön ist: „Welch ein Ausdruck der Affecte!“ ruft er, „der Furcht, des Schreckens, der Wuth, des Schmerzes, der Todesangst! und welche Gradation in diesem Ausdruck!“

Weg der Kunstgeschichte durch Europa

Die Bedeutung des Lessingschen Laokoon, der Zielpunkt seiner Dialektik lag nicht in der Kunst, sondern in der Dichtung, im Drama. Die schöne Litteratur war so in den Vorgrund der geistigen Interessen getreten, daß auch diese Offenbarung der Griechenkunst zunächst fast allein der Poesie und dann der Philosophie zu gute kam. Frau von Staël fand, daß Winckelmann in Deutschland mehr auf die Litteratur als auf die Künste eingewirkt habe. Seit jenem Werke, sagt Gervinus, schien erst das Reich des Schönen für Deutschland geöffnet; und jeder Künstler nicht nur, auch jeder Dichter, und alle die eine Ahnung von den mächtigen Anregungen einer Kunstwelt und der Natur eines südlichen Himmels hatten, wanderten seit Winckelmann nach Italien. Dort, sagt Goethe, beginnt für jeden Empfänglichen die eigentliche Bildungsepoche. Sollte ein plastisches Element in unsere Dichtung zurückgeführt werden, so war es durchaus nöthig, daß sich neben der wiedergeborenen Musik, die so schwer auf Klopstock wirkte, die bildende Kunst gleichfalls neu belebte, und der Geschmack an ihr zurückgerufen wurde, um in einer anschauenden Dichternatur, wie Goethe war, die entscheidende Gegenwirkung zu schaffen.

„Winckelmanns Kunstgeschichte, schildert A. Schöll im Herderalbum, glich der plötzlichen Ausgießung eines großen Tages, in dem uns die Gestalten
247 der griechischen Phantasie, die bisher vereinzelt im Halblicht oder Dunkel gestanden, vereinigt als eine ganze Welt des Genius, entfaltet als ein Olymp verklärter Menschheit zu schauen waren . . . Wer nur aus unserer seltsam zusammengesetzten und verschnörkelten Daseinsgestalt heraus . . . nach dem sich sehnte, was man als Unschuld, Genügsamkeit, Natur bisher in Erziehungsidealen und in Idyllenspielen mehr gesucht als gefunden hatte, der sah es jetzt hervorgestellt in der Antike, in dieser aus lauteren Naturformen und rein menschlichen Grundzügen erwachsenen Idealwelt. Sie erschien als der völlige

Spiegel eines in der Natur befriedigten Geistes, als die Verewigung der Jugendgesundheit der Menschheit ... und der Göttersaal der griechischen Plastik wie ein Gesetzbuch des Schönen selbst, worin das Symbol des Bedeutenden, die Richtmaaße des Ausdruckes und die Rhythmen der Anmuth verzeichnet seien". —

Nachfolger fand Winckelmann unmittelbar gar keine, und auch später nur für Bruchtheile seines Verdienstes. Was fehlte? Der Muth, seine Bahn zu betreten? Die Einheit des Willens unzerstreut durch Bequemlichkeit und Geschäftigkeit? Der angeborene Beruf? Noch war kein Jahr seit seinem Tode verflossen, als der fromme Wunsch ausgesprochen wurde, „daß ein Lessing und Herder, anstatt den Herrn Geheimrath Klotz in dem so kurzen Genuß seines Lustri zu betrüben, ihre Muße und Talente vielmehr zu vollendeten Werken sammeln und die Verdienste eines Winckelmanns um den Ruhm seines Vaterlandes, um die Lauterkeit und Macht der deutschen Sprache, um die Wiederherstellung des griechischen und attischen Geschmackes an weiser Ruhe, sittsamem Nachdruck, sorgfältiger Nachlässigkeit, ungezwungener Würde u. s. w. übertreffen möchten". So stand geschrieben in der Königsberger Zeitung vom 6. Februar 1769 (Hamann).

Was die deutsche Philosophie anlangt, so hatte zuerst Moses Mendelssohn Winckelmannsche Elemente für seine Theorie benutzt, und die Lehre vom Ideal in seine Ästhetik verwoben. Schillers Gabe, wissenschaftliche Wahrheiten und Abstractionen in poetische Worte, Bilder und Klänge umzuzaubern, fand in manchen selbst schon poetisch angehauchten Aussprüchen und Schilderungen Winckelmanns glückliche Motive, deren Variirung man einige der herrlichsten Lehrgedichte aller Zeiten verdankt. Bald darauf verließ die Philosophie die kahlen Höhen der Metaphysik und das Secirzimmer der Psychologie, und unternahm es, alle Elemente der neuaufblühenden Geistesbildung an sich zu ziehen. Die Auserwählten, denen eine Orchestrirung von Speculation, Kunst, Religion und erotisch-geselligen Aufregungen für die Summe der Weisheit galt, trieben auch den Cultus der Antike.

„Winckelmann", so belehrte jene geistreiche Französin ihre Landsleute 248
nach den Eingebungen ihres romantischen Cicerone, „entwickelte die jetzt in allen Künsten angenommenen wahren Grundsätze über das Ideal, diese vervollkommnete Natur, deren Urbild in unserer Phantasie ist, und nicht außer uns. Die Anwendung dieser Grundsätze auf die Litteratur ist ausnehmend fruchtbar. Die Poetik aller Künste wird in seinen Schriften unter einem Gesichtspunkt versammelt, und alle haben dabei gewonnen. Man hat die Dichtkunst besser begriffen durch die Sculptur, und umgekehrt, und man ist durch die Kunst der Griechen zu ihrer Philosophie geführt worden. Die idealistische Metaphysik hat bei den Deutschen wie bei den Griechen zur Quelle den Cultus jener Urschönheit, die nur unser Geist erfaßt und wiedererkennt:

sie ist das Andenken des Himmels, unseres alten Vaterlandes, diese wundersame Schönheit; die Meisterwerke des Phidias, die Tragödien des Sophokles, die Lehren des Plato traten für uns in Harmonie, indem sie uns unter verschiedenen Formen dieselbe Idee gaben".

Der bei den Italienern herkömmliche Platonismus, dessen etwas verrostete Vorstellungen von Winckelmann durch einige bestimmte Anschauungen neu belebt waren, ward von den deutschen Philosophen zeitgemäß erneuert, indem sie aus seinen Goldkörnern für ihre Formeln einigen Metallglanz gewannen. „Die Hervorbringung idealischer, über die Wirklichkeit erhabener Natur samt dem Ausdruck geistiger Begriffe" der Kunst als Ziel gegeben zu haben, das ist nach Schelling der große Gedanke, wegen dessen er Winckelmann das Lob singt, in der Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur (1807). Ihm soll zuerst der Gedanke geworden sein, „die Werke der Kunst nach der Weise und den Gesetzen ewiger Naturwerke zu betrachten, da vor und nach ihm alles andere Menschliche als Werk gesetzloser Willkür behandelt wurde" (vgl. S. 129). Deshalb gehöre er durch Sinn und Geist nicht seiner Zeit an, sondern entweder dem Alterthum oder der Zeit, deren Schöpfer er wurde, der gegenwärtigen. „Winckelmann stand in erhabener Einsamkeit wie ein Gebirg durch seine ganze Zeit: kein antwortender Laut, kein Pulsschlag im ganzen weiten Reich der Wissenschaft, der seinem Streben entgegen kam". — Winckelmann würde erstaunt sein, wenn er erlebt hätte, was für große Männer sich für ihn ereiferten, indem sie ihm zugleich sein klares Wasser trübten, wie viele, durch ihn weise geworden, tiefsinnige Dinge von ihm bezeugten, die er schwerlich verstanden haben würde.

249 Das Werk hatte den für deutsche Bücher damals seltenen Erfolg, sogleich ins Ausland zu dringen, und nicht blos zu Fachmännern, ja was den Verfasser überraschte, zuerst zu den Franzosen. Er fand noch in seinem Todesjahr: die Franzosen selbst applaudunt, wenn sie ein patriotisches Herz auch wider ihre Scribenten merken. Der Bildhauer Etienne Falconnet, dessen Bedürfniß, von Zeit zu Zeit durch heftige Auslassungen über Kunstangelegenheiten seinen Kopf von störenden Wallungen frei zu machen, wir eine Reihe von sechs Bänden Oeuvres verdanken, drückt zwar auch die Verstimmung der Pariser Künstler über Winckelmanns Grobheit aus (in dieser Herabsetzung sei ebenso viel fausseté als indécence), bekennt jedoch, nichts besseres über das Schöne in der Kunst gelesen zu haben; seine Lehren gründeten sich auf die einzige solide Basis; möge er nun diese Wahrheiten anderen Künstlern oder eigener Beobachtung verdanken, jedenfalls habe er ins Ziel getroffen. Die Geschichte der Kunst sei voll von sehr guten Forschungen, einigen Vermuthungen und mehreren gewagten, zuweilen geschmacklosen Behauptungen. Allein jene Ausfälle wurden von den Franzosen um so leichter verschmerzt, je bälder ihnen selbst die Sybaritenkunst ihrer Boucher und

Coustou langweilig wurde, als die Römer Corneilles von den hohen Brettern
ins Parterre des Lebens herabstiegen.

Unter den weitgefeierten Federn, deren damals Frankreich sich rühmte,
war eine der schärfsten die von Denis Diderot. Die Namen der Maler und
Bildhauer, die den Salon im Louvre von 1765 bis 1767 füllten, sind
vielen nur noch bekannt aus den Salons von Diderot; selten hat sich so
viel Offenherzigkeit und Witz in Ausstellungskritik verirrt. Diderot war der
erste, der die eigenthümliche Originalität unseres Landsmannes bemerkte.
Er stellt diesen liebenswürdigen Schwärmer (cet enthousiaste charmant)
neben Jean Jacques. „Wenn solche Naturen einmal zufällig eine Wahrheit
finden, so verkündigen sie diese mit einem Nachdruck der alles zerbricht und
umstürzt. In Paradoxen, wenn sie Bilder über Bilder thürmen, alle Kräfte
der Beredsamkeit zu Hilfe rufen, Metaphern, kühne Vergleiche, Wendungen
(tours), Bilder, wenn sie sich an das Gefühl, an die Phantasie wenden,
Seele und Empfindungsvermögen an allen denkbaren Punkten angreifen —
dann ist das blose Schauspiel ihres Ringens schön. Wodurch sind Glykon 250
und Phidias zu ihren Werken gekommen? er antwortet dir: Par le senti-
ment de la liberté, qui élève l'âme, et lui inspire des grandes choses;
les récompenses de la nation, la considération publique, la vue, l'étude,
l'imitation constante de la belle nature, le respect de la postérité, l'ivresse
de l'immortalité, le travail assidu, l'heureuse influence des moeurs et du
climat et du génie. „Aber so wahr und bedeutend Winckelmanns Enthu-
siasmus ist, wo er uns die Kunst geschichtlich begreifen lehrt: so falsch und
irrlichterirend ist er, wo er in die Praxis hinüberschweift.“ Diese Bemerkung
machte Diderot schon im Jahre 1765, als der Stil à la grecque sich bereits
regte. „Fragt man ihn weiter, ob man lieber die Natur oder die Antike
studiren solle, so antwortet er unbedenklich, die Antike! — et voilà tout
d'un coup l'homme qui a le plus d'esprit, de chaleur et de goût, tout au
beau milieu de Tobose.

Als Frau von Staël ihr Buch schrieb, konnte man schon Winckelmanns Verdienst dahin bestimmen, daß er die Vermischung des antiken und modernen Geschmacks aus den Künsten verbannt habe. Und dies geschah durch jene historische Vergegenwärtigung des Griechenthums, wie sie mit solcher Nähe und Treue hier ebenfalls zum erstenmale gegeben ward. „Niemand hatte vordem sorgfältige, gründliche Untersuchungen mit so lebhafter Bewunderung vereinigt: aber nur auf diesem Wege versteht man die Künste. Phantasie und Wissenschaft gaben Winckelmann gleichmäßig ihr verschiedenes Licht: bisher glaubte man, sie vertrügen sich nicht miteinander. Nur durch Vertrautheit mit Land und Zeit kann man Kunst- und Dichterwerke lebendig machen: die Gelehrsamkeit muß der Einbildungskraft zu Hilfe eilen und sie womöglich zum Augenzeugen dessen machen, was sie schildern soll, zur Zeitgenossin

dessen, was sie erzählt. En s'aidant à la fois de l'imagination et de l'étude, on récompose le temps, et l'on refait la vie". —

Italiens Eigenthum wurde die Kunstgeschichte schon vor ihrer Übertragung durch den vom Verfasser selbst seinen Monumenti vorausgeschickten Auszug. E. Q. Visconti nennt sie ein klassisches Werk, dessen ganz ungewöhnliches (singolarissimo) Verdienst sicher nicht verdunkelt werde durch seine kleinen Flecken (nei). Die Übersetzer, Amoretti in Mailand (1779), Carlo Fea in Rom (1783 f.) haben mit Fleiß diese Versehen und Ungenauigkeiten verbessert; in der Dresdner Ausgabe wuchsen die Noten zu einem fortlaufenden Commentar an (dessen auf die Kunst bezügliche Hälfte Heinrich Meyer — Goethes „Kunstmeyer" — lieferte), der die Brauchbarkeit des Buches für den Forscher verlängert hat. Indes ist nur die so dürftig gedruckte Donaueschinger Ausgabe vollständig. Auch Italien besitzt eine Ausgabe von Winckelmanns sämtlichen Werken (Prato 1831—1835 in zwölf Bänden). Dort pflegt man von der „Gelehrsamkeit und Phantasie" Winckelmanns, von
251 dieser mit einem skeptischen Accent zu sprechen; „zwar (bemerkt Cicognara, der Fortsetzer der Geschichte der Sculptur über die mittlere und neuere Zeit) sind seine Auslegungen nicht alle archäologische Kanones geblieben, aber er hat den Denkmälern wieder die gebührende Verehrung verschafft; wiewohl seine Schriften doch nichts großes, reales geschaffen hätten, wenn nicht, wirksamer als alle Vorschriften, das Beispiel Canovas hinzugetreten wäre".

Der archäologisch-historische Bestandtheil der Kunstgeschichte konnte in Winckelmanns Bahn und Geist nur auf Roms Boden fortgeführt werden, aber es geschah fast nur von deutschen Gelehrten. Die von ihm begründete Überlieferung historischer Untersuchung alter Kunstwerke ist bis auf die neuere Zeit auf deutsche Wissenschaft beschränkt geblieben. Italien, das allein mitzählt, kennt nur antiquarische Deutungskunst. Alles andere sind nur matte Reflexe deutscher Arbeiten. Hier ist an der Berichtigung der von Winckelmann angegebenen Stationen der Kunstgeschichte, an der Belebung der Perioden durch Monumente und Künstlerbilder erfolgreich gearbeitet worden. Nur einmal wurde versucht, das ganze Periodensystem in Frage zu stellen, den Stillstand der Kunst seit Überwindung des alten Stils bis Hadrian wahrscheinlich zu machen. Aber je mehr der Apparat anwuchs, die Blicke in den Gang der Dinge deutlicher wurden, um so weniger fand man Ursache, die Hochachtung einzuschränken für das was er mit seinen Mitteln herzustellen vermochte. Noch heute kann gelten, was 1808 Millin schrieb, als er die Kunstgeschichte einem Tempel verglich, dessen Fundamente und Haupttheile so gut construirt sind, daß er für die Ewigkeit da zu sein scheint, und bei allen Verbesserungen und Zusätzen im einzelnen die Genauigkeit und Schönheit des Planes unanfechtbar bleibt. Auch A. W. Schlegel bezeugt (1812), das Werk sei klassisch geblieben, ungeachtet seiner vielen Lücken und

Irrthümer: dies beweise seinen ungemeinen Werth. „Wie vor seinem Kunsturtheil der Künstler, schrieb 1842 Gervinus, so mag vor seiner genetischen Geschichte die archäologische Anatomie und Mikrologie schweigen, die seitdem unendlich viel Material zusammengetragen hat, ohne daß einer gekommen wäre, dem es gelungen wäre, ihm auf seinem Wege nachzugehen, und dem das Herz auf dem Fleck säße, wo es ihm saß".

„Die Kunstgeschichte (sagt abschließend Eduard Gerhard 1856), die er als ein Ganzes hinstellte, werden bei so sehr erweitertem Umfang erst unsere Nachkommen würdig erneuern können: sie werden das aber nur auf Winckelmanns Grundlage vermögen". . . Sein Verdienst war, „Gefühl und Verständniß des Schönen gewahrt und geschichtlich begründet, die Kunsthöhe des Alterthums gezeigt, die geschichtliche Entwickelung der Kunst in Denkmälern 252
nachgewiesen, die Denkmäler selbst im Zusammenhang von Kunst und Alterthum eingehend gewürdigt zu haben. . . Kunsturtheil, Kunstgeschichte und selbst die davon abhängige antiquarische Forschung haben im Schoße deutscher Gelehrsamkeit nur mangelhaft und einseitig sich entwickelt, so oft nicht Winckelmanns Schönheitsgefühl, seine philologische Bildung, sein kritischer Blick für Echtes und Falsches, sein combinatorisches Talent und die dabei unerläßliche Fülle monumentaler Anschauung auch seinen Nachfolgern zu Gebote stand. Die Vereinigung so großer Eigenschaften hat längst ihn zum Musterbild echter Forschung gemacht. . . Zwar Erfolge zu erreichen, wie er sie gehabt, ist keinem seiner Nachfolger mehr möglich: dem ersten Gründer der Kunstgeschichte, dem nie verstummenden Herold der Kunst der Hellenen, dem jeder Abschwächung seines Ruhms früh vorausgeeilten Propheten und Märtyrer für Kunst und Alterthum, gebührt mehr als irgend einem der von seinem Haupt unzertrennliche erste Kranz".

Vergangenheit und Zukunft

Als Winckelmann dieses Werk schrieb, war ihm der Zweck seiner Erstlingsschrift, auf die Kunst der Gegenwart einzuwirken, ganz fern getreten; nur wenige Künstler hatte er für dergleichen empfänglich gefunden. Solchen gegenüber sprach er sich etwa in der Weise aus, wie er Wiedewelt schrieb:

„Suchet die edle Einfalt in den Umrissen und in der Kleidung, und stellet euch in Ermangelung der Köpfe der Niobe einen Kopf vor, dessen Umriß Raphael mit einem einzigen Zuge der Feder schnell, aber richtig und zur Ausführung bestimmt, unverbesserlich entwarf. So sind jene Köpfe gearbeitet, die nicht gemacht, sondern geblasen scheinen, aber durch einen Hauch der Pallas, der den Menschen des Prometheus belebte. Fliehet die gelehrte Andeutung vieler Dinge des Michelangelo und suchet (wie der Apostel sagt) nicht überweise zu sein. Erzeuget eine griechische Schönheit unter dem cimbri-

schen Himmel, die noch kein Auge gesehen, und erhebet dieselbe, wenn es möglich ist, über alle Empfindung, welche die Züge der Schönheit stören könnte. Sie sei, wie die Weisheit, die aus Gott erzeugt ward, in den Genuß der Seligkeit versenkt und bis zur göttlichen Stille auf sanften Flügeln getragen". —

Wenn die Kunstgeschichte nach Idee, Plan und Stoffsammlung einen neuen Anfang bezeichnet, wenn ihr Verfasser nicht auf Schultern von Vorgängern, sondern auf eigenen Füßen steht, so ist sie doch auch das Glied einer Kette, die sehr weit zurückreicht.

Was sich als Markstein der Folgezeit so tief eingeprägt hat, die Epoche der Renaissance, war doch nur der Sieg einer Strömung, die im Lauf des Mittelalters immer von Zeit zu Zeit an die Oberfläche trat und bald in dieser bald in jener Kunst Alterthümliches hervorzog oder wiederbelebte. Was Niccolo Pisano als räthselhaften verfrühten Versuch an die Pforten der neueren Plastik gestellt, verlor sich wieder unter der andringenden gothischen Welle; es war vergessen im Anfang des Jahrhunderts, das die anmuthige, harmonische, noch mittelalterlich anklingende Eleganz Ghibertis und Donatellos kühner rücksichtsloser Realismus beherrschte; aber es wurde im Einklang mit dem Zeitgeist und mit gereifter Kraft in der goldenen Zeit wieder aufgenommen. An zwei Punkten hat die neuere Kunst der Antike sich zugewandt: da wo sie auf eigenem Wege zu einer Höhe des Formengefühls gekommen war, die über die Kluft der Zeiten die Alten als Verwandte erkannte; sodann in den Tagen der Erschöpfung und Verirrung, wo sie Läuterung und Erleuchtung von außen suchte. Was Raphael und Tizian aus ihr aufnahmen, gehörte zu jener Art des Antikisirens; aber zu viel Eigenes hatte die Malerei in jener Zeit zu sagen, als daß sie auf eine systematische Nachahmung hätte verfallen können, obwohl keine Zeit wie sie angethan war, ihre unerreichte Vollkommenheit zu würdigen und ihr sich anzupassen. Niemand konnte weiter entfernt sein vom „Geschmack der Griechen" als der größte Genius der Renaissance, der die Folgezeit mit dämonischer Gewalt in seine Bahn zog. Selbst in der Baukunst konnte sich der doktrinäre Purismus der Cinquecentisten nicht behaupten. Erst in der Zeit der Eklektiker fand sich die neuere Kunst zu dieser Selbstverleugnung bereit; seitdem wurden Palingenesien häufiger. Guido nannte die Niobidenköpfe seine Visioni di angioli; man wies ihm nach, daß die reizendsten seiner Horen von den borghesischen Tänzerinnen stammten. Der am weitesten ging damals, war einer der von jenseits der Alpen gekommen war, der Normanne, der zuerst sich seinen Stil von Grund auf nach römischen Sculpturen gebildet hatte.

Aber erst um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, als die italienische Kunst gänzlicher Ermattung verfallen schien, erfolgte ein unwiderstehlicher Andrang antiker Denkmäler auf die Phantasie. Was man bisher für moderne Fort-

bildung der antiken Sculptur gehalten, erschien nun als Entstellung, als widrige Mischung; wer noch von ihren Schranken, ihrer Kälte und Trockenheit sprach, galt für geschmacklos. Zum erstenmale wieder seit Brunelleschi traten sich Modernes und Antikes wie feindliche sich ausschließende Mächte gegenüber, die Vergleiche fielen durchgehends zum Nachtheil des Modernen aus. In zerrütteten Staaten entstehen Utopien, in werdenden oder sich auflösenden Gesellschaften erheben sich Heroen, Propheten und Heilige; die Kindheit der Naturwissenschaft hatte den Genius der Naturphilosophie. Die Wiederherstellung der Künste durch Nachahmung der Griechen war eine Utopie, wie der Staat Platos oder des Thomas Morus. Nationaleigenthümlichkeiten, persönliche Neigungen wurden verketzert, der Natur selbst, die halb erleuchtend, halb irreführend, darf man sich nur mit Vorsicht anvertrauen. Nur die schöne Form war maßgebend: Einheit ist die Losung aller Schwärmer: Farbe, Beleuchtung, Leidenschaft, das Sinnliche in der Kunst wird rigoristisch in seine Schranken verwiesen. Die Vergangenheit sah man nur noch durch das Medium des letzten Verfalls. Die Griechenkunst, von der Fackel einer neuen Wissenschaft beleuchtet, warf alles in kimmerisches Dunkel. Es erschien nun nicht mehr wahrscheinlich, daß mit den sich selbst und der Natur überlassenen Methoden ein Weg zu solcher Höhe führen werde.

Und es kamen Erscheinungen, die der Predigt von der Nachahmung Recht zu geben schienen.

Noch vierzig Jahre, und man konnte in Rom aus dem Atelier eines lebenden Meisters Marmorbilder hervorgehen sehen, die keine Copien waren, Werke eines Mannes, der so fein und poetisch ersann, wie irgend ein Neuerer, und doch alles was man bisher als Monopol der Griechen ansah, zu besitzen schien. Die Merkmale des Begriffs modern paßten nicht mehr. Der Geist des Lebens war über das Feld voll Todtengebeine gekommen. Es war der Ernst, die Reinheit, die Sinnigkeit des Nordens, der in liebevoller Hingabe die Antike wieder erweckt hatte, ohne Rhetorik, Sinnlichkeit und Affectation der Gelehrsamkeit. Zum erstenmale konnte man Arbeiten im griechischen Geschmack genießen, verbunden mit dem Reiz des Lebens, der Neuheit, der Gegenwart . .

Freilich konnte man auch die Bemerkung machen, daß wohl nie die Neueren sich beschieden hatten, so wenig zu sagen was an die Welt erinnerte, die auf die Götterdämmerung des Olymp gefolgt war. Diese Statuen und Reliefs war wie ein Supplement des fragmentarischen Epos der Antike, vielleicht nicht ganz gleichlautend mit den verlorenen Theilen, vielleicht ohne deren Lebensfrische und die Macht ihres Hervorganges aus dem vollen großen Leben. Elyseische Schatten, die in einer lichteren, dünneren Luftschicht über dem Leben schweben. Aber ohne jene Selbstverleugnung hätte man solches nicht erreichen können. Ohne das Erlöschen moderner Überlieferung, auch

wohl ohne den Eintritt der Männer von Norden, die sich frei und kraftvoll dem von Gelehrten und Denkern vorgezeichneten Werke widmeten, hätten wir diese merkwürdige Erscheinung nicht gehabt. Insofern war Thorwaldsen der Nachfolger Winckelmanns, der Erbe seiner Idee.

Indes von solchen vereinzelten Größen abgesehen, die Nachahmung der Griechen hat die Neueren nicht, wie Winckelmann hoffte, groß und unnachahmlich gemacht, sie hat uns doch nur eine Kunst von halbem, schattenhaftem Leben gebracht, und das alles gehört nun längst der Vergangenheit an. Aber müssen wir denn nachahmen, was wir unübertrefflich finden? müssen wir werden, was wir bewundern? In jenen bedenklichen Reden vom Hinausgehen über die Natur konnte auch diese unerreichbare Herrlichkeit der Griechen ausgedrückt sein. Sie, die der Kunst ihre Aufgaben so hoch wie möglich gestellt, besaßen das Geheimniß, durch sinnliche Gestalten unsere Begriffe von der Größe und dem Adel der Menschennatur zu steigern. Diese Gestalten erschienen wie Erinnerungen eines verlorenen Daseins, das dem vermeintlichen göttlichen Ursprung unseres Geschlechtes näher stand. Das Volk, in dem sie ihre lebendigen Muster hatten, ist für immer aus der Geschichte verschwunden, seine Ideen, seine Sitten und Gewohnheiten, sein Glaube, sind ein Ganzes, das uns immer ferner rückt. Aber ihre Werke können für uns das höchste bleiben, was der menschliche Geist in sichtbaren Formen gedacht hat; und wir dürfen uns glücklich preisen, wenn wir wenigstens von außen, durch Studium uns allmählich diese verlorene Welt aufschließen. Ihre Trümmer sind Reste einer Offenbarung, die, wenn sie ganz untergegangen wäre, keiner wiederfinden würde. Daher sind ihre kleinsten Reste unschätzbar; der beschränkteste Arbeiter an ihrer Entdeckung und Entzifferung darf stolz sein, an einem Werk der Humanität mitzuhelfen. Und von diesen Resten fällt denn auch ein unvergänglicher Glanz auf das Buch, dessen ausführliche Besprechung eben in dieser Bedeutung des Gegenstandes eine Entschuldigung findet. —

Die moderne Kunst hat ganz andere Wege betreten, von denen sich in der Zeit die hier geschildert wird, kein Mensch etwas träumen ließ. Die Zukunft war von jeher zu stolz, die Eier auszubrüten, die ihre Auguren untergestreut; sie hat selten oder nie das gebracht was vorausberechnet und vorausgesagt war. Das äußere Leben der Bewohner dieses Planeten hat eine Umwälzung erfahren, die in der Geschichte ohne Beispiel ist. Die seit geologischen Zeitaltern bis jetzt unveränderliche menschliche Natur hat einige Schwierigkeiten, sich diesen Zuständen anzupassen; ob die Kunst und was für eine sich in sie eingewöhnen werde, das ist eine noch nicht spruchreife Frage. Die Ära der technischen Überraschungen, der Photographie, der Weltausstellungen und Universalmuseen hat sie vorläufig mit unwiderstehlicher Gewalt in ihre Bahnen gerissen. Das Ergebniß ist ein Chaos, aber eins,

das sich in jedem Augenblicke verwandelt. Täuschende Wiedererweckungen der erforschten und aufgehäuften Gebilde ihrer Jahrtausende ziehen in immer rascherem Wechsel, wie dissolving views, vorüber; alles ist willkommen, das Halbbarbarische und Verknöcherte, das Raffinirte und der Verfall, nur das Vernünftige und Schöne findet in der Regel weniger Schonung. Dagegen wird als Stärkung der durch solche Aufregungen angegriffenen Nerven das Schlammbad der „Bestialität“ mit warmer Überzeugung empfohlen, auch als Weg zum „Übermenschen“ der Zukunft. Unter solchen Umständen ist der Begriff der Schönheit, der Winckelmanns Kunstlehre beherrschte, von den Gelehrten einmüthig ausgewiesen worden; an seine Stelle trat die kunstgerechte Katalogisirung der Überbleibsel der Vergangenheit, zur größeren Ehre der Registratoren.

Da die Denkmäler so ihren Zweck erfüllt haben, so ist, vorzüglich in dem Reiche, nach dem man bisher als dem gelobten Lande der Schönheit pilgerte, unter der Ägide communaler Selbstverwaltung, die Ära des Abbruches eröffnet worden. Sie fällt zusammen mit der Ära der Maschine, von deren erzieherischer Wirkung man die vollendete Abhärtung gegen das absolut Häßliche hoffen darf. Der moderne Mensch schuf sein eigenes Symbol, indem er, sich selbst zum Theil einer drolligen Maschine machend, als zwecklos den Raum verschlingendes Monstrum, des Königs Heerstraße durchrast.

Es giebt natürlich Unglückspropheten, die an den Erfahrungen der verschwindenden Welt klebend, in dem Modernen alle Stigmata der Entartung nachweisen. Nicht mehr, wie einst der Magus aus Norden, heischen sie „eine Worfschaufel für ihre Muse, die Tenne der heiligen Kunst zu fegen“, sie glauben die Füße derer schon vor der Thür, die den „Kehrbesen der Vernichtung“ bringen.

Aber zahlreicher zu unserem Trost sind doch die Chiliasten, die im Vertrauen auf unsere technische Machtfülle, in den periodischen Sternschnuppenschwärmen der Ausstellungen die Morgensterne der Menschheitkunst der Zukunft zu erkennen wissen. Nur dürfen wir uns an den neuen Wundern, die alljährlich verlangt und geliefert werden, nicht durch Kritik versündigen, an deren Stelle die Reklame tritt, die ja auch zum beliebten Kunstwerk erhoben wurde; ernste Pflicht des Kunstfreundes ist, alles mit Haut und Haaren zu verschlucken. Dann wird die Zeit kommen, wo der Geist ausgegossen ist über alles Fleisch, auch auf Knechte und Mägde, wo es weder Götter noch Helden, noch Genies mehr geben wird, weder willkürliche noch natürliche Gesetze. Die Kunst wird den Weltstädten und ihrem Großbetriebe ausgeliefert sein, vielleicht als Dependenz jener Monstermuseen, die wie Leibniz von den Bibliotheken vorhersagte, zum Umfang von Städten heranwachsen werden. —

* * *

257 Drittes Capitel

Nachträge und Nachklänge

Das Jahr 1764

Das Erscheinungsjahr der Kunstgeschichte macht in mancher Beziehung den Eindruck eines kulturgeschichtlichen Wendepunktes; hervorragende Figuren der letzten Jahrzehnte verschwinden, große Namen der kommenden werden zum erstenmal gehört. Der sächsische Kurfürst, der Dresden zur Metropole der Künste in Deutschland gemacht, starb bald nach dem Ausgang des Krieges (am 5. October 1763); und wie mit ihm das augusteische Zeitalter Sachsens endigte, so war für das Zeitalter der Ludwige der Tod der Marquise von Pompadour (15. April 1764) ein Memento. „Was bleibt von dieser Frau, schrieb damals Diderot, die uns Menschen und Geld ausgepreßt hat, uns ohne Ehre und Kraft zurückließ und das Staatensystem Europas umstürzte? Der Vertrag von Versailles, der so lange dauern wird als er kann; der Amor Bouchardons, den man ewig bewundern wird, einige geschnittene Steine Guays, die die Antiquare der Zukunft in Staunen setzen werden, ein hübsches Bildchen Vanloos, dem man zuweilen einen Blick schenken wird, und ein Haufen Asche".

Am 5. September 1765 starb Graf Caylus, über ein Menschenalter in
258 Paris der Träger der Archäologie, und am 3. Mai 1764 Graf Algarotti, dies lebendige Band zwischen Italien und den nordischen Höfen, der Tischgenosse Friedrichs II.; am 15. Juli 1765 Carle Vanloo, premier peintre du Roi et de la nature, wie man damals sagte, tel roi tel peintre, wie es dreißig Jahre später hieß; René Michel Slodtz, als Knabe wegen seiner Engelsgestalt mit blonden Haaren Michel-Ange genannt, woraus die Freunde später einen zweiten Michelangelo machten; von ihm war in Sankt Peter die Statue des heiligen Bruno zurückgeblieben. Er sollte es fertig gebracht haben, die edle Wahrheit der Natur mit den schönen Formen der Alten und Berninis verführerischer Grazie zu verschmelzen.

Aber zu gleicher Zeit erhoben sich neue Gestirne, ob zwar noch Niemand ahnte, welchen Glanz sie einst verbreiten würden. „In der Biblioteca An-

gelica, so erzählte das römische Diario vom 15. September 1764, am Donnerstag Vormittag, bestand Sig. Ennio Quirino Visconti, ein Knabe von zwölf bis dreizehn Jahren, mit großer Geistesgegenwart und zur Bewunderung der vornehmen, sehr zahlreichen Zuhörerschaft, eine öffentliche Prüfung in Trigonometrie, Kegelschnitten, Algebra, Integral-, Differential- und Exponentialrechnung; mit Freiheit für Jedermann, ihm Fragen vorzulegen über die Auflösung und Demonstration der Theoreme und Probleme der ebenen Trigonometrie Wolffs, über Grandis Kegelschnitte und die Lösung aller 380 analytischen Probleme, die der genannte Wolff behandelt. Auf alle ihm von verschiedenen kundigen Leuten gestellten lateinischen Fragen antwortete er so gelehrt und gab so klare Beweise seiner großen Gaben, daß er den außerordentlichsten Beifall erntete, besonders von den Cardinälen Galli und Fantuzzi, die das Examen mit ihrer Gegenwart beehrten, wie auch verschiedene Prälaten und Religiosen thaten, die die höchsten Ämter in ihren Orden einnehmen."

In demselben Herbst 1764 wandelte ein zweiundzwanzigjähriger Jüngling, ein Romagnole aus Santarcangelo, staunend unter den Gewölben des Colosseums, und sah hinauf zu den grandiosen, vertieften Zeilen der Friese, in denen einst längst ausgebrochene Metallbuchstaben gebettet gewesen waren, Gaetano Marini, der einst für die Inschriften neue Lichter aufstecken sollte.

Im selbigen Jahre erschien Beccarias Werk von Vergehen und Strafen. „Nun, rief man triumphirend zu Paris, hat die philosophische Gährung die Alpen überschritten und rückt dem Herd des Aberglaubens nahe. Das Reich des Unsinns droht von allen Seiten den Zusammensturz, und wenn die Vernunft endlich ihren Platz einnehmen sollte, so müßte es uns leid thun, zu früh in die Welt gekommen zu sein".

In Wien hörte man 1762 die erhabenste Schöpfung des Genius Glucks, 259
den Orpheus, und der Capellmeister Mozart von Salzburg ließ im Jahre 1763 seinen siebenjährigen Knaben in Paris Concerte geben, in denen man, wie Grimm schrieb, Mühe hatte, zu glauben, was man mit eigenen Augen sah und mit eigenen Ohren hörte.

Aber der neue Tag der Kunst war noch fern: Canova war erst vier Jahre alt, Thorwaldsen noch nicht geboren, erst zehn Jahre später ist Louis David in Rom erschienen. —

Die Kunstgeschichte war dem Fürsten gewidmet, von dem man hoffte, daß er die Pflege der schönen Künste jenseits der Alpen nach weiseren Grundsätzen als sein Vater fortsetzen werde, obwohl sein Geschmack in demselben Boden — einer italienischen Reise — wurzelte. Mit Gründung der Akademie unter Hagedorns Direction schien ein neues System der Kunstwirthschaft eröffnet. „Les Antiques (bemerkte Hagedorn in seinen gutachtlichen Réflexi-

ons sur l'État é prsent des Arts en Saxe) exposées dans un Salon, personne ne leur pourroit faire plus d'honneur que l'Abbé Winckelmann à Rome, également versé dans la Science des Médailles". Auch sonst hatte man sich der Hoffnung überlassen, daß der neue Regent bestimmt sein werde die Wunden Sachsens zu heilen. Der Anblick der Zerstörung in Dresden, bei seiner Rückkehr von München am 30. Januar 1762, hatte auf ihn einen tiefen Eindruck gemacht.

Da kam als Neujahrsbotschaft die Kunde, daß Friedrich Christian nach nur zwei Monaten und zwölf Tagen Regierung von den Blattern hingerafft sei (gest 17. December 1763). „Ich weiß nicht, schreibt Winckelmann den 4. Januar an Weiße, was ich zum neuen Jahre wünschen kann, da nichts zu hoffen ist, nach dem Fall des Prinzen, den Gott zum Heil seines Volkes nur gezeigt hat", — eine Anspielung auf Virgils Marcellus, die man schon bei Marcell II. gemacht hatte, der nur drei Wochen Papst war (1555).

Ostendent terris hunc tantum fata, nec ultra
Esse sinent. *Virgil.* Aen. VI. 869f.

„Gestern haben wir diese Nachricht erhalten, die mir wie ein Schwert durch Mark und Bein gegangen ist. Unersetzlicher Verlust! durch welchen ich zugleich auf immer von Sachsen getrennt bleibe, wohin mich mit heimlicher Verleugnung aller hiesigen Vortheile ein fast unüberwindlicher Zug rief, so daß ich alle meine Ruhe hätte verleugnen können, um in der letzten Hälfte meines Lebens wiederum einen Schulmeister und Kinderlehrer, was mein innerer Beruf war, abzugeben"... Ihm zu Liebe habe er jenes Opfer wohl bringen wollen; er habe eine überschwengliche Liebe zu dem göttlichen Prinzen gehabt, welcher das ähnlichste Bild von dem gütigsten Wesen war. „Hier
260 ist nunmehr meine Hütte aufgeschlagen, und nach Verlust des anbetungswürdigen Prinzen, der zum Heil seines Volkes von Gott erkoren war, ist fast alle Neigung für das Land verschwunden".

Winckelmann hatte nun das beste was er der Welt zu sagen hatte, gesagt. Ein Ton der Beruhigung mußte sich über die folgenden Jahre verbreiten, die ihm noch zugezählt waren im hohen Rom; wenige waren es. Er durfte abwarten, daß das Echo dessen was er verkündigt, zu ihm zurückkehre: es blieb nicht aus. Seine Stellung in Rom war befestigt; er war und blieb Römer. Aber während er in Italien nun ganz heimisch wird und sich auch als Schriftsteller einführt, wird er zugleich im Vaterland ein hochgefeierter Name, alle deutschen Reisenden von Distinction, einige geistig hochstehende Fürsten suchen ihn im Palast an den vier Brunnen auf. Die nächsten Jahre waren vielleicht die glücklichsten seines Lebens. Er mochte nun das Ruder beihängen und sich von Strom und Wind tragen lassen. „Ich habe", schreibt er an Marpurg den 13. April 1765, „die Ruhe, in welcher einer von den sieben Weisen das höchste Gut setzt, nach vieler

Arbeit hier erhalten, und da meine Wünsche allezeit sehr mäßig gewesen, so ist mir, was wenige sagen können oder wollen, das hohe Loos zugefallen, mich rühmen zu können, für mich nichts zu wünschen übrig zu haben". Wenn er sich dann in der Villa am See Albanos, und am myrthenbewachsenen Ufer des lateinischen Meers, und dort vor der Porta Salara angesichts des fernen Hochgebirges der träumerischen Wonne südlicher Natur überließ und „eine stolze Ruhe" genoß, dann sagte er sich, er lebe doch nun, wie er es sich ehemals nicht in Träumen wünschen können; er sah ein, wie hier in Italien allein der wahre Hafen seiner Ruhe zu finden gewesen. Dies Gefühl der Sabbathfeier war so über die letzten Jahre des kräftigen Mannes verbreitet, daß er sich eine Andachtsstunde täglich aussetzt: „ich bringe eine halbe Stunde zu, ohne zu arbeiten, und dieses ist des Morgens, wo ich meinem Glück nachdenke. Bei dieser Betrachtung singe ich Lieder aus dem lutherischen Gesangbuch, wie mir dieselben einfallen, und bin in diesem Augenblick vergnügter als der große Mogul. . . . Die Pedanten, 261
die über Zufriedenheit moralisiren, sollten zu mir kommen und lernen".

Diese seine Ruhe wäre indes für manchen anderen gleichbedeutend mit angestrengter Thätigkeit gewesen. Zwar glaubte er zuweilen, er werde nun die Feder feiern lassen. „Die Welt", schrieb er am Abend des 1763sten Jahres, ist glimpflicher mit meinen Sachen verfahren, als sie es verdienten, ich soll mich aber erinnern des

Solve senescentem mature sanus equum."

Aber wenn man nur seine eigene Vergangenheit loswerden könnte! Die früheren Jahre hatten ihm so manches Project vererbt, daß nach Erledigung des großen Werkes schon drei andere an seinen Platz gerückt waren. Da war kein Ende abzusehen. Zuerst kam ein noch in Deutschland wurzelnder Plan an die Reihe. Von der Kunstgeschichte hatte ihn die Absendung des Manuscripts keineswegs erlöst. Ein solches Werk wird zum Schicksal: es wächst im Geiste fort, besonders in einer günstigen Atmosphäre. Zwei Jahre nach dem Erscheinen folgte ihr ein Manuscript, worin er dem Publikum die nachgekommenen Einsichten mitzutheilen eilt. Damit nahm er von Deutschland Abschied: das nächste Buch — sein zweites Hauptwerk — war in italienischer Sprache geschrieben; es leistete ihm dasselbe für seine litterarische Stellung in Welschland, wie jenes für die Heimath.

Die Arbeit an diesen Werken war eine bequemere, leichtere, verglichen mit der Concentration, aus der jenes erste hervorgegangen war. Solche Ahnungen verlorener Zeiten der Kunst, solche Linien von Meisterhand, die aus den Trümmern und Nebeln der Zeit eine hohe Gestalt erstehen lassen, jenes Ringen mit dem Künstler in dichterischen Sprachformen findet man nur einmal; er fühlt daß der feine Geist, der ihn einst in Betrachtung der Kunst erhoben, verraucht war: die folgenden Werke sind Arbeiten des Samm-

lers, Werke, wie sie dem Forscher, der ein unbekanntes Land sich erobert hat, von selbst zufallen. Geschrieben wurden sie inmitten lärmender Villeggiaturen, in Stunden zwischen den Gängen mit großen Herren. Jene Sorge um strenge Auswahl des Bedeutenden, um künstlerische Ganzheit tritt zurück. Das Selbstgefühl ist gestiegen, der Name des Verfassers sei überflüssig, bemerkt er bei einer Schrift, „da er hoffe, kenntlich genug in der Schrift zu sein".

262 So wenig seine äußere Stellung auch jetzt eine glänzende oder selbst behagliche wurde, — „kaum habe ich das Nöthige erlangt, und wer weiß, wie lange ich es genieße" (28. Januar 1764): so hatte er doch genug von dem was das menschliche Herz reelles und eiteles zu begehren pflegt. Ein Ruf, der ihn noch einmal Rom zu entführen droht, offenbart wie sehr man ihn dort schätzte, bis hinauf zum Papst: neue hohe Gönner kommen zum Vorschein. Die Verbindung des amtlichen Ranges mit dem schriftstellerischen Ruf gab ihm eine internationale Stellung, als Führer der durch Stand und Geist ausgezeichneten Fremden aller Zungen. Monatelang waren deutsche Fürsten sein täglicher Umgang. Eine französische Gesellschaft kam, die ihn bestimmte, seine Begriffe von dieser Nation von Grund aus zu reformiren: bald darauf beschloß er, daß sein Lebenswerk in der neuen Gestalt französisch erscheinen solle. Der größte Fürst der neueren Zeit wollte ihn in seinen Dienst ziehen.

Aber unser Freund hatte seine Lection in der Schule des Lebens zu gründlich durchgemacht, als daß ihm solche Erfolge hätten zu Kopf steigen können. Er hatte ein wenig gelernt, es so zu machen wie die artigen Kinder Epiktets an der Tafel des Lebens. Die Scala der Güter, die er sich gebildet, war nicht die der großen Welt. Der vertraute Umgang mit den Fürsten war ihm „eine große Schule der Zufriedenheit". Der Werth vieler Dinge erblaßte in der Nähe, nur der Freundschaft blieb er treu: „Nunmehr habe ich weiter nichts übrig, und alle Dinge sind mir gegen die Freundschaft gleichgültig". Daß er ohne alle Familie dastand, scheint für ihn nichts niederschlagendes gehabt zu haben: „Für meine Erben brauche ich nicht zu sorgen, und da wir eine unendliche Ewigkeit werden ernsthaft sein müssen, so will ich in diesem Leben nicht den Weisen anfangen zu machen, und vielleicht kommt es daher, daß ich nicht scheine zu veraltern" (15. Mai 1764). Sein Glück glich einem sonnigen Herbsttage, die Sommerschwüle mit ihren Wettern war vorbei: klare farbige Landschaftsbilder.

Versuch einer Allegorie

Die Arbeit des Jahres 1764 war der „Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst, der Königl. Großbritannischen Gesellschaft der Wissenschaften

auf der berühmten Universität zu Göttingen zugeeignet". Es war von allen seinen litterarischen Plänen der älteste, aus Dresden hatte er ihn mitgebracht, 263
auch die praktische Abzweckung stimmt mit der Dresdner Schrift. „Ich habe auf dieses Werk gedacht, ehe ich nach Italien gegangen bin". Damals trug er sich mit einem Werke für Künstler, einer aus dichterischen, philosophischen und artistischen Quellen aller Völker alter und neuer Zeit geschöpften, geordneten Allegoriensammlung nebst Gebrauchsanweisung —, ein ungeheurer Plan, der hier freilich nur in zufällig-beschränkter Gestalt zur Ausführung gekommen ist.

Zuerst im Juni 1759 spricht er von Studien zu einem „Versuch der Allegorie für Künstler", und zwar gegenüber einem Kunstmann des Dresdner Kreises. Hagedorn war auch der einzige, dem er später Einsicht in das Manuscript gestattete, weil die Schrift allezeit dabei gewinnen werde. Daraufhin hatte Hagedorn in seinen „Betrachtungen" (1762) Hoffnung gemacht, „dieser Kenner des Alterthums und des Schönen werde, so oft er wolle, wie ein Hannibal Caro vormals den Gebrüdern Zuccheri (!), die Erfindung und Mühe dem Künstler erleichtern können"; er erwartete von ihm eine Verbesserung der Ripa'schen Iconologie! Aber noch drei Jahre später heißt es: „Ich habe jetzt angefangen, an eine Allegorie für Künstler zu denken" (27. November 1762). Nun, nach Vollendung der Kunstgeschichte, legt er ernstlich Hand an den Abschluß des Werkes, das „viele Jahre hindurch eine Nebenbeschäftigung für ihn gewesen, — an das er neun Jahre gedacht, — an dem er, so lange er in Rom sei, nach und nach gearbeitet habe".

Eine Veranlassung zur Beschleunigung lag vielleicht in der 1763 von dem Buchhändler Constantini in Perugia angekündigten und von dem Abate Cesare Orlandi aus Fermo, dem Verfasser eines Werkes über die Städte Italiens (1772—1776) bearbeiteten, vermehrten Ausgabe des zuerst 1593, dann 1603 und oft erschienenen Ripaschen Werkes (Iconologia accresciuta d'annotazioni, e di fatti da C. O., in fünf Quartanten, Perugia 1764—1767). Das Unternehmen schien also zeitgemäß. Von Ripa urtheilt er, seine Belesenheit sei aus Büchern von Sinnbildern (Emblemen) und Pierio Valerianos Hieroglyphen entlehnt, die Bilder aber, die in seinem eigenen Hirn erwachsen, seien dergestalt erdacht und entworfen, als wenn keine alten Denkmäler in der Welt wären. Sie sind in der That ohne Werth.

Die Bestimmung für Künstler war von Einfluß auf die Behandlung. Er glaubte, nützlich, brauchbar und leicht könne sie nicht durch allgemeine Betrachtungen werden, sondern durch Anzeige der besten Bilder. Die Theorie der Allegorie schien ihm wohl mit jener Leistung von 1755 erledigt, das Sammelinteresse war vorherrschend, jede Vermehrung seines Registers war ihm jetzt interessanter, als eine Abklärung der Begriffe oder Gliederung des bunten Stoffes. Er entschuldigte sich damit, daß eine philosophische Be-

264 trachtung vom Wesen und Grund der Allegorie die ganze Schrift mehr einer Abhandlung als Sammlung ähnlich gemacht haben würde. Wenn Franke den Stil nicht so angenehm und aufgeweckt fand, wie früher, so entgegnete er, ein Lehrbuch müsse so sein: der Werth der Aphorismen des Hippokrates bestehe in der Kürze und Einfalt.

Im ersten Entwurf von 1763 war die Schrift klein, zwei Capitel, von der Allegorie der Griechen und der Neueren. Er dachte sie Mengs zuzuschreiben, von dessen Urtheil und Beifall die Ausführung des Embryo abhängen solle. Als die Kunstgeschichte gar nicht erscheinen wollte, dachte er sie ins Italienische zu übersetzen und selbst zu verlegen. Er hätte es gethan, schreibt er Murray, wenn nicht theils die Liebe des Vaterlandes, theils eine kleine Eitelkeit der Bewegungsgrund gewesen, nämlich, den Deutschen etwas zu geben, was unsere Nachbarn nicht aufweisen können.

Während seiner freiwilligen Einsamkeit in der tollen Villeggiatur des Sommers 1763 bringt er den Entwurf in eine ganz andere Form, — so daß es jetzt ein beträchtliches Werkchen in Absicht der Größe sei.

In den wie immer häufigen Auslassungen während der zweijährigen Arbeit bemerkt man öfters Klagen über ihre Beschwerlichkeit — eine Übellaunigkeit, die dem Buche kein gutes Prognostikon stellt. Er ist froh, das mühsame Werk, diese ihm sauer gewordene Arbeit, über der er so lange gedacht und gemärtelt, als er in Italien ist, sich vom Hals geschafft zu haben. Zwar ist er überzeugt, daß nicht nur unendlich viele Dinge in der Schrift erklärt würden, sondern daß sie seine beste Arbeit sei; besorgt aber, daß ihm das Publikum seine Mühe nicht gebührend danken werde. „Meine Arbeit ist übel angewandt". Er will mit diesem Buche von Deutschland Abschied nehmen. Empfindlich über das Ausbleiben des Dankes für die Bergsche Zuschrift, zieht er die Widmung an Mengs zurück, ebenso giebt er es auf, sie (wie er im August 1764 beabsichtigte) der in Sachsen neugestifteten Akademie der schönen Künste zuzuschreiben. Mürrisch beruhigt er den Verleger in Bezug auf die vielleicht erwarteten Autorbelästigungen und hinkenden Boten: „Mit Anwünschung eines gesegneten neuen Jahres übersende ich Ihnen das Manuscript von der Allegorie, so daß nichts daran mangelt, und ich werde auch keine Zusätze einschicken . . . der Titel wird gedruckt, wie ich ihn entworfen habe, und zwar ohne meinen Namen, welches ich mir ausdrücklich ausbitte, weil ich dazu meine Ursache habe, und weil der Name überflüssig scheinen kann, da ich hoffe, kenntlich genug in der Schrift zu sein. Es soll auch kein Kupfer weder vorn noch hinten angebracht werden, und wenn sich auch Jemand dazu erbieten wollte, soll Niemand Hand an die Schrift legen".
265 Kurz vorher hatte er sich zu einer Widmung an die Göttinger Societät entschlossen. Auf die Ehre ihrer Mitgliedschaft, für die er am 30. März 1765 ein lateinisches Dankschreiben absandte, legte er keinen geringen Werth, er

schätzt sich glücklich, einigen Beifall eines öffentlichen Lehrers der schönen Wissenschaften in dem edelsten Sitz derselben erlangt zu haben. — Er erhielt 30 Zechinen Honorar und zwölf Freiexemplare, davon gebührte eines natürlich dem würdigen Professor Oeser, ein anderes dem rechtschaffenen Franke, ein drittes Q. Icilius. Erst im Juli wurde er beruhigt wegen der Furcht, daß das Manuscript Moder oder Feuer verzehrt; als im März 1766 die Exemplare eintrafen, war er anfangs über den schönen Druck ungemein vergnügt, aber diese Freude verdarben die Druckfehler; der Corrector habe nicht griechisch lesen können, „was mich an einem Sachsen befremdet; denn sein Vaterland hat er verrathen durch Verwechselung des D und T. Es ist also alle Hoffnung verloren,' schließt er bitter, Bücher ohne grobe Fehler in Deutschland zu drucken, da nicht leicht eine Handschrift deutlicher als die meinige sein wird"*).

Das Publikum benahm sich um so unliebenswürdiger, da er es bisher verwöhnt hatte, indem er seine Erwartungen übertraf. Die Allegorie machte dicht hinter der Kunstgeschichte keine gute Figur. Niemandem entging das Verworrene und Lückenhafte des aufgehäuften Vorraths.

Zwar meinte die Neue Bibliothek (III, 217), noch Niemandem sei es geglückt, an einer Sammlung und Beurtheilung allegorischer Bilder mit so vielem Erfolg zu arbeiten; und auch die Leipziger Neuen Zeitungen fanden was er geleistet, trotz allem, doch weit schätzbarer als das was man von dieser Art bereits gehabt habe. Allein das klang wie das Lob des Einäugigen unter Blinden. Die Allgemeine Deutsche Bibliothek (gez. P.) gab die Unzulänglichkeit des Versuchs zwischen den Zeilen zu lesen: „Es enthält Materialien zur Allegorie für Künstler, von einem Gelehrten gesammelt, der zu sehen wußte, reiche Beiträge zu dem noch unvollkommenen System derselben, viele und mannigfaltige Berichtigungen von Irrthümern in dieser Wissenschaft, über deren Principien man sich bis dahin noch wenig Mühe gegeben, und endlich sehr große Aussichten und sehr vernünftige Rathschläge für denjenigen, der das fast unabsehliche Feld der alten und neuen Allegorie einmal neu durch- 266
zuarbeiten Lust und Kräfte haben möchte".

Der modernen Phantasie, die in den letzten zwei Jahrhunderten aus eigenen Mitteln einen Wust zu Tage gefördert hatte, dessen Anblick den Eindruck trostlosester Unfähigkeit und Geschmacklosigkeit machte, schien keine gesündere Nahrung geboten werden zu können, als der geläuterte, regelmäßige und ernsthafte Geschmack der berühmtesten Künstler des Alterthums, zu deren Bekanntschaft ihr einer der größten Kenner verhalf. „Wieviele Fehler großer Meister, rief man, wären vermieden worden, wenn sie ihr Urtheil

*) Gereinigt von diesen Flecken und mit zahlreichen großen und kleinen Zusätzen vermehrt ist die Allegorie von Dr. Albert Dressel in Rom aus Winckelmanns Handexemplar herausgegeben worden. (Leipzig 1867.)

durch Muster geschärft hätten? Die Ausleger martern oft sich und die schönsten Stellen, weil sie die Kunst nicht kennen, weil sie aus Büchern und Nachrichten, nicht aus Bildern und Denkmälern erklären".

Da unser Zeitalter, wo alles auf abstracte Begriffe gebracht wird, der Allegorie ungünstig sei, so erschien diese Abhängigkeit ganz natürlich. Ihre Herrschaft auf der Welt (bemerkten die Göttinger) waren diejenigen früheren Zeiten, da die Bildersprache die allgemeine Sprache war; die verfeinerten Zeiten machten dann aus diesen Bilderzeichen sinnlich schöne Vorstellungen, verschönerten und veredelten zugleich die Allegorien, und so sind sie die Quelle sowohl als die Regel in der Allegorie für alle Zeiten".

Doch bemerkte Klotz, daß es mehr lobenswerthe moderne Allegorien gebe, als W. zu glauben scheine, und Schlegel (der an Leonardo-Luinis Bescheidenheit und Eitelkeit, an desselben Christus unter den Pharisäern, an die heilige Cäcilie erinnert) schließt: „Die Kunst der Neueren war ihm ein versiegeltes Buch, sonst hätte er sehen können, daß die großen Meister längst und weit über seine Begriffe geleistet hatten, was er von der Malerei begehrt, nämlich die Vorstellung unsichtbarer, vergangener und zukünftiger Dinge".

Noch weniger fehlte es an Zweiflern, ob der Kunst von der Allegorie überhaupt Heil erblühen könne. Caylus wollte aus den Regeln der Klarheit und Präcision die Vermeidung aller Allegorie folgern. Die Zahl der durch Gewohnheit vertrauten und zugänglichen sei so gering, daß sie dagegen keine Instanz bilden könnten; jeder Verständige werde ihm beitreten. Die
267 Göttinger fanden ihn sogar mit seiner eigenen Lehre in Streit: „insofern Schönheit der höchste Zweck der Kunst ist, ist die Allegorie gar kein Gegenstand der Malerei, sondern blos insofern sie in die Grenzen der Schönheit eintritt". In der That hat er kaum versucht die Allegorie mit der Schönheitslehre in Verbindung zu bringen.

War nun die Schrift für Künstler bestimmt, so hätte man nicht nur Beispiele, sondern auch Vorschriften für deren Gebrauch gesucht, aber gerade diese vermißte Klotz: es fehle eine feste Theorie. Winckelmann hatte aus einer Äußerung Heynes geschlossen, diese Rezension der Acta litteraria (1766. III, 107—142) sei ein ehrenrühriges Pasquill; nie war er so aufgebracht gewesen, er sah seinen guten Namen, das edelste und eigenste Gut eines ehrlichen Mannes bedroht; er klagt es dem Cardinal, der sich bereit erklärte, seine Ehre zu vertheidigen und den Bösewicht zu züchtigen, er erkundigt sich bei Stosch über die Wege, Klotz beim Könige zu belangen, er wollte sich an den Prinzen Albert zu Wien wenden. Bitter rief er: „Was habe ich dem Klotz gethan, da ich kaum dessen Namen gehört? Und sollte ich dergleichen von Deutschen erwarten, denen ich keine Schande gemacht habe? — Undankbares Vaterland!" Er konnte nichts bestimmtes erfahren; das aber

stand ihm fest: habe er sich in die Kunst eingelassen, da er nichts als sinesische Muschelpuppen in Holland sehen können, so verdiene er una lavatura di capo senza sapone.

Die Rezension gab hierzu keinen Anlaß. Aber gewiß empfanden die Meisten wie Hamann, der den Versuch mit wenig Genüge hatte lesen können, und an Herder schrieb: „W. ist gar nicht der Mann seiner Jugend mehr. Seine historischen und praktischen Einsichten mögen zunehmen, aber ich finde nicht mehr die philosophische Salbung und das Mark seiner Erstlinge". Auch Freund Lippert schrieb: „Von einem Buch, daran er über zehn Jahre gearbeitet und gesammelt zu haben vorgiebt, habe ich mir mehr versprochen".

Das beste hat Herder gesagt, in dem „Denkmal". Winckelmann nehme das Wort Allegorie zu weitläufig. „Es begreift bei ihm alles Bedeutende, selbst die historischen Attribute der Kunstwerke, er schweift selbst ins Gebiet der Allegorie der Sprache, wo sie gar nicht Kunst ist". Er übersehe, daß jede Kunst ihre eigene Art zu allegorisiren habe. „Bildsäulen und Münzen, Malerei und Gemmen, Bas-Reliefs und Dichtkunst haben nicht einerlei Grenzen, Gesetze, Freiheit und Gebrauch der Allegorie oder im Verständlichen ihrer Deutung. Endlich sei sie, bei allem Natürlichen der Bilder und Zeichen, der Willkür und gewissen feinen Conventionen des Verständlichen und der geläufigen Denkart unterworfen".

Freilich war dieses Buch geschrieben unmittelbar nach einer großen Anstrengung, in einem Zustande der Abspannung. Er hatte unter der Hand gesammelt, alles was im allerweitesten Sinne unter diesen Titel zu gehören schien, eingetragen; als er nun daran ging, ein Buch daraus zu machen, fehlte die Lust, wie die Vorbereitung für eine wissenschaftliche Bearbeitung des Stoffes: es blieb bei Registerarbeit.

Was uns der Verfasser von „allgemeinen Betrachtungen" vergönnt hat, 270
dürfte auf folgende Sätze hinauslaufen.

Als Begriff der Allegorie wird angegeben: alles was durch Bilder und Zeichen angedeutet und gemalt wird; weshalb die Abhandlung auch Ikonologie heißen könne; denn Allegorie sei als Andeutung der Begriffe durch Bilder eine allgemeine Sprache vornehmlich der Künstler. Davon wäre freilich Allegorie im herkömmlichen Sinne nur ein Theilbegriff. Von den Hieroglyphen bis zu der Darstellung einer Idee, wie sie etwa im farnesischen Hercules zu finden wäre, ist alles Allegorie, sobald nur irgend ein Gedanke, gleichviel durch welche willkürliche oder natürliche Vorstellungsverbindung daran geknüpft, dahinter errathen werden kann. Die Neue Bibliothek tadelte diese Erweiterung der Namenserklärung über den bestimmten Sprachgebrauch hinaus: ein Schriftsteller, den man zum Muster machen müsse, solle in der Wahl der Hauptworte so sorgfältig sein als in der Sache selbst. Er hätte Ikonologie setzen sollen: „Sammlung und Erklärung von Bildern".

Indes die Erweiterung des Begriffes wäre nichts so schlimmes, wenn nur eine Eintheilung nachfolgte. Aber es fällt ihm nicht ein, daß hier speci-
271 ficirt werden könne: er subsumirt die Einzelfälle mit Überspringung der Arten unter die Gattung. Dies ist das Grundgebrechen des Buches. „Ohne leitende Grundsätze, bemerkt Schlegel, steuert er aufs Gerathewohl auf dem weiten Meere der schon vorhandenen oder möglichen Allegorien umher. Das Wesen und die verschiedenen Arten der menschlichen Zeichensprache zu ergründen, die Anlage dazu in unserem Geiste und in der Natur nachzuweisen, hat er versäumt". Selbst im Gebrauch des Wortes Allegorie glaubte Schlegel einen vierfachen Wechsel zu erkennen: Im Titel sei es Theorie der allegorischen Vorstellungsweise oder Repertorium der A.; „Allegorie der Begriffe" stehe für allegorische Einkleidung; „A. der Götter" für allegorische Abbildung; „A. der Alten" für Erfindung allegorischer Darstellungen.

Einigen Winken zur Lehre der Allegorie begegnen wir in dem Abschnitte: Erinnerungen über die Gedanken zu neuen Bildern und über die Ausführung derselben. Auch Creuzer, der Winckelmann sonst in dieser Schrift, was Gelehrsamkeit wie Darstellung betrifft, unter sich selbst fand, gesteht, daß die hier geforderten drei Eigenschaften das Wesentliche der Theorie enthalten.

Die erste ist die Einfalt, d. h. daß das Bild mit so wenig Zeichen als möglich die zu bedeutende Sache ausdrücke und deren unterscheidende Eigenschaften in sich enthalte. Je einfacher das Zeichen, desto begreiflicher ist es. Ein Begriff sollte in einer einzigen Figur vorgestellt werden.

Deutlich sind Allegorien, die durch sich selbst verständlich keine Beischrift nöthig, eine nahe Beziehung auf das Abgebildete, das nächste Verhältniß zu ihrem Begriff haben.

Endlich sollen die Bilder lieblich sein, nichts unanständiges, häßliches und fürchterliches haben, denn die Kunst, deren Endzweck ist zu ergötzen und zu belustigen, soll allezeit edle Bilder suchen. Daher kann sie z. B. keine Bilder der Laster geben. Schönheit und Einfalt finden sich meist beisammen.

Indessen sollen diese Anweisungen uns nicht etwa in Stand setzen, auf eigene Hand Allegorien zu erfinden. Obwohl vermuthlich viele alte Bilder von großer Bedeutung und zum Theil unentbehrliche verloren gegangen seien, dürfe man diesem Mangel so wenig mit eigenen Gedanken abhelfen, als dem Mangel einer Sprache durch neugemachte Worte.

272 Es war ihm auch keineswegs entgangen, daß die Allegorie als natürliche Ausdrucksform des Menschengeistes der Vergangenheit angehöre. „Unsere Zeiten sind nicht mehr allegorisch wie das Alterthum, wo die Allegorie auf die Religion gebaut und mit derselben verknüpft war". Statt aber zu folgern, daß, wo kein Beruf zum Erfinden, da auch kein Bedürfniß des Gebrauchs sein werde, schloß er daraus, daß wir bei der Vergangenheit Anleihen machen müssen.

„Die ältesten Zeichen der Gedanken waren muthmaßlich bildliche Vorstellungen . . . denn die Gedanken malen ist unstreitig älter als dieselben schreiben: somit war die Natur selbst der Lehrer der Allegorie, und diese Sprache scheint ihr eigener, als die nachher erfundenen Zeichen unserer Gedanken".

Er findet diese „in Bildern redende Natur und die Spuren von bildlichen Begriffen" z. B. in der Übertragung der Geschlechter auf Worte, zur Bezeichnung der Verhältnisse des Mittheilens und Empfangens, des Wirkens und Leidens, wie bei Sonne und Mond, Himmel und Erde.

Er berührt hier die Hieroglyphen, deren Erklärung aber zu unseren Zeiten ein vergebener Versuch und Mittel lächerlich zu werden sei.

„Auch unter den Griechen wurde von den ältesten Weisen die Wissenschaft in der Bildersprache eingekleidet . . . und es verhüllte sich dieselbe wie die homerische Pallas in Nebel, um sich schätzbar zu machen. Auch die ersten Philosophen verkleideten ihre Meinungen, sonderlich diejenigen, mit denen sie sich nicht offenbar wagen wollten, in Bilder; was Newton Attraction nennt, hieß Empedocles Liebe und Haß. Einst wurden auch dort die Begriffe der Schönheit den symbolischen Vorstellungen an denselben nachgesetzt; Schönheit war noch nicht der höchste Endzweck: es gab einen dreiäugigen Jupiter, einen ochsenköpfigen Bacchus, einen vielköpfigen Apoll, eine kopflose Gerechtigkeit.

„Dann als die Weisheit anfing, menschlicher zu werden und sich mehreren 273
mittheilen wollte, that sie die Decke hinweg, unter der sie schwer zu erkennen war: sie blieb aber verkleidet, doch ohne Verhüllung, so daß sie denen, die sie suchten und betrachteten, kenntlich war. Als die Kunst eine schöne Gestalt bekommen hatte, war Homer die vornehmste Quelle, ihr höchster Lehrer. Und so pries er die homerische Weisheit ganz im Geschmack seines alten Rectors Damm an der Schule zu Kölln an der Spree (vgl. I, S. 35. 141).

Was nun die Wahl und Ordnung der gesammelten Vorräthe betrifft, so ist Winckelmann, der sonst nur Systematisches geben mochte, hier so genügsam, blos ein alphabetisches Register herzustellen, das nicht einmal die Registertugend der Vollständigkeit hat. Er gesteht selbst seine Besorgniß, die Erwartungen nicht erfüllt zu haben: das beabsichtigte Repertorium auf alle Fälle für die, die allgemeine Bilder suchen, habe er nicht liefern können.

Fragt man nach den Bestimmungsgründen der Auswahl, so fällt das 274
Auge gleich auf die Titelworte „für die Kunst". Diese Bestimmung gab das Recht zur Ausschließung aller außergriechischen, sowie der ganz alten und der späteren Zeiten des Alterthums, „da die Religion der Griechen und Römer im weitgesuchten Aberglauben anderer Völker umnebelt war". Aber auch innerhalb dieses Bezirks eröffnet sich dem lernbegierigen Künstler ein

Dantescher wilder Wald, in dem er ihm anheimstellt, sich zurecht zu finden. Es bleibt seinem Geschmack überlassen, welche Allegorie er für Siegelringe, Schaumünzen, Stammbuchdevisen, Festdecorationen, Widmungsvignetten, Randarabesken, oder für Historienmalerei und Monumentalsculptur benutzen will; ja es werden Fälle genug aufstoßen, wo er dem Gelehrten seine Geschenke als ganz unbrauchbar zurückgeben wird, da dieser seinen Zusatz „für die Kunst" offenbar vergessen hatte.

Winckelmann rechnet die Götter Griechenlands mit zu seinem Thema: der Mythus ist eine Art der Allegorie. Aber sollte er hier wiederholen was Gerhard Vossius und seines gleichen gesagt hatten? Gewiß nicht, nur diejenige Abbildung der Götter ist er gesonnen zu geben, die selten ist. Aber was soll der Künstler mit diesen seltenen Paralipomenis der Mythologie? Die Antiquitäten mögen diesen Wust von Attributen sammeln und erklären, praktisch sind sie, als auf längst verlorenen Ideenverbindungen ruhend, werthlos. Sie stehen wohl nur da, weil Winckelmann gern angebracht hätte, was von seinen Collectaneen in der Kunstgeschichte keine Verwendung finden konnte. Diese gelehrten Küchenabfälle bürdet Winckelmann dem zweiten Capitel der Allegorie auf. — „Daß durch dieses Werk, sagte Blankenburg zu Sulzer, das Bedürfniß der Künstler nicht befriedigt werde, ist bekannt. Der Verfasser hat sich mehr in Widerlegung und Berichtigung der Erklärungen und Meinungen anderer verloren, als daß er glückliche Bilder für die Darstellung aufgesucht hätte". —

Der Kern des Werkes ist das dritte Capitel von bestimmten Allegorien, vornehmlich allgemeiner Begriffe; hier will er alle nutzbaren Allegorien
275 sammeln. Es sind wenig über hundert Titel, alphabetisch geordnet, deren viele mehr als ein Bild enthalten. Es bleibt dem Leser überlassen diesen Vorrath in Classen zu gruppiren.

Allegorien im strengen Sinne sind die wenigsten. Eine Composition dieser Art ist die Verläumdung des Apelles, bei der man freilich das Pikante persönlicher Beziehungen hinzunehmen muß; die Beschreibung hat unter vielen anderen schon Sandro Botticelli zu dem bizarren, zart gemalten Bildchen in den Uffizien gereizt. Allegorien vom reinsten Wasser sind ferner der Tadel mit seinen zwei Ranzen, der voll eigener Fehler auf dem Rücken, der mit fremden Schwachheiten angefüllte auf der Brust. Die Gelegenheit nach Lysipp, ein Knabe mit Flügeln an den Füßen, der mit den äußersten Zehen auf einer Kugel stand, in der Rechten einen bloßen Degen, in der Linken einen Zaum, an den Seiten des Hauptes mit langen Haaren, hinten kahl. Die Zeit als Greis mit Flügeln, auf eine Hacke gestützt und an den Beinen gefesselt, die Zurückhaltung der flüchtigen Zeit anzudeuten..

Zahlreicher ist die bequemste Art vertreten, Idealfiguren durch Attribute, Symbole oder gar Inschriften, auf Täfelchen etwa, zu Bildern von Abstrac-

tis zu stempeln. Z. B. die Billigkeit mit Waage und Meßruthe; die Hoffnung mit der Lilie als einer der ersten Blumen, und weil die Blüte Frucht verheißt. Das Glück mit Steuerruder und Fruchthorn, weil die Reichthümer durch Schiffahrt kommen. Die Tugend mit einem Täfelchen μηδὲν ἄγαν beschrieben. Der Ruf mit Flügeln, die unterwärts voll Augen sind. Länder- und Städtefiguren, wie Afrika, dessen Haupt mit dem Fell des Elephantenkopfes bedeckt ist.

Es kann sich aber so treffen, daß das Bild auch als solches Werth hat, daß es uns an sich selbst fesselt, ohne die Frage nach der Bedeutung sofort zu erwecken. Besteht nun zwischen dem einen und dem anderen eine innere Beziehung, keine blos zufällige der Ideenverkettung, dann kann die Entdeckung des verborgenen Sinns, überraschend und einleuchtend zugleich, den Reiz des Bildes wie durch einen hineinfallenden Lichtschein aus der Geisterwelt noch erhöhen.

Bedeutend und lieblich nennt er das homerische Bild frühen Todes: Aurora, die ein Kind im Arm fortträgt. Die Nacht mit fliegendem Gewand voll Sterne über dem Haupt und mit umgekehrter Fackel ist eine Gestalt des erhabenen Schauspiels würdig, das sie bedeutet. Wie artig ist das Bild des Nils von den sechzehn Knäbchen umspielt, welche die 16 Fuß seiner Anschwellung bezeichnen. Die Nachlässigkeit oder Sorglosigkeit in einem 276
Menschen, der ein Seil von Schilf dreht, das ein Esel sogleich abnagt, giebt ein artiges Genrebildchen. Die Meditation über die Unsterblichkeit, ein Philosoph in Betrachtung eines Todtenkopfs, auf dem ein Schmetterling sitzt, kann man sich im Stil Rembrandts denken. Die liebenswürdigsten Schöpfungen Thorwaldsens, jene Reliefs in denen reinster griechischer Formenadel mit moderner Gemüthstiefe in bisher nie geahnter Weise sich verschmilzt, gehören dieser Art der Allegorien an. Hier werden vertraute Figuren der Mythologie auf sinnige Art verwandt und belebt. Winckelmann nennt als ein schönes Bild zu einem Begräbnißdenkmal Psyche, die mit gestütztem Haupte an dem Fuße eines Grabmals sitzt und weint.

Den Bildern, die nicht einen ihnen fremden Geist, sondern den bedeuten, der diesen Körper sich selbst gebaut hat, nähern sich die Darstellungen der Gemüthsbewegungen durch Figuren, die von ihnen ergriffen sind. Leidenschaften theilen selbst den Begriffen und Namen, die wir für sie schaffen, etwas von ihrem Geiste mit und schaffen sich einen lebendigen Leib. Der Zorn, sagte Schwind, ist eine Person. Polygnots Furcht hält sich die Hand vor das Gesicht; die Ruhe legt einen Arm aufs Haupt; die Sicherheit legt Kopf und Ohr auf die rechte Hand, während der eine Fuß müßig ausgestreckt ist. Die Schamhaftigkeit zieht sich einen Schleier vors Gesicht; die Betrübniß sitzt mit den Händen ihr Knie umfassend.

Gar nichts einzuwenden wäre gegen solche Allegorien (wenn man sie so

nennen dürfte), wo allegorisch nur Angemessenheit bei Wahl von Ornamenten, in Baukunst und in Geräthen bedeutet. Winckelmann würde, was man heute Ausdruck der constructiven Function nennt, Allegorie der Baukunst genannt haben. In diesem Sinne sind ihm die Geräthe der Alten allegorisch von den Lampen an bis auf die Rüstungen. Z. B. der Kranz von Oliven um eine Lampe, oder Pallas, die eine Olive ausdrückt, oder eine sitzende Figur, die gegen die Öffnung des Dochtes bläst. Römische Helme mit der Wölfin, Bilder auf Waffen, die in der folgenden Zeit Wappen wurden. Ja, daß der Flußgott Eurotas von Eutychides „flüssige Umrisse" hat, scheine dafür zu sprechen, daß selbst die Zeichnung allegorisch sein könne. —

Aber bilden diese Allegorien die Mehrzahl, werden sie vom Sammler besonders begünstigt? Weit gefehlt! Die meisten gehören der Classe der Symbole und Embleme an. Unter diesen sind einige einfach, verständlich, ansprechend; in der Leier, in zwei ineinandergelegten Händen, im Hut, wird man gern den Dichter, die Eintracht, die Freiheit wiedererkennen.
277 Die Wespe auf Archilochus Grab malt den beißenden Scherz. Viele aber sind weithergeholt, spielend, geschmacklos, ja läppisch. Der Bock bedeutet die Tragödie, der Storch die Liebe der Eltern zu den Kindern, der Hase Wachsamkeit, ein Knöchel Festigkeit, Hörner Macht und Gewalt, der Esel Unerschrockenheit. Andere sind mehrdeutig: der Mohnkopf bedeutet Schlaf und Fruchtbarkeit, die Rose Verschwiegenheit und Tod, das Heupferd Musik und schlechte Poeten, die Biene Beredsamkeit und eine Kolonie. Was soll ein Maler mit der Verordnung Solons, vor der Brautnacht eine Quitte zu essen? „Zuweilen, bemerkt Schlegel, sollte man denken, es sei ihm nicht um Vorschläge für die Kunst zu thun, sondern um Erfindung einer neuen Hieroglyphenschrift; und einige Male wird man sogar an die abgeschmackten Rebus erinnert".

Die Bezeichnung von Denkmälern, Tempeln, Grabmälern durch Attribute der Personen, denen sie geweiht sind, gehört ebenfalls zur Allegorie. An Elpenors Grab setzt Homer ein Steuer; das der Amazone Hippolyta bei Megara hatte die Gestalt eines Amazonenschildes; auf den Giebeln der Jupitertempel standen Adler, ein Hirschkopf über dem Thor eines Dianentempels. Der Drache im Schilde auf der Grabsäule des Epaminondas bedeutet seine Abkunft von der kadmeischen Drachenbrut; der Fußschemel in der Hand der Lais am Ufer des Peneus spielt an auf ihren Tod durch eifersüchtige thessalische Weiber. Selbst Amtsinsignien, z. B. der Censor mit Weihwassergefäß und Ölzweig. Das Bild kann sich auch blos auf den Namen beziehen, wie der Löwe auf dem Grab des Leonidas, die Schildkröte auf Münzen der Stadt Chelone, die Biene als muthmaßliche Bezeichnung des Münzmeisters Melitos. Der gekrümmte Arm (ἀγκών) bezeichnet Ancona, er ist ein Bild der Lage dieser Stadt. Es werden uns nicht erspart ein

Hercules mit der Hydra von Eisen, als Anspielung auf die harten Arbeiten; ein dunkelfarbiger Jupiter wegen der blitzschwangeren Luft, ein Bacchus aus Wein- und Feigenholz.

Da auch das echte Kunstwerk nicht selten zu seinem Verständniß historische Kenntnisse verlangt, so können solche kleine symbolische Beigaben, die eine große Composition recht wohl verträgt, der Erinnerung zu Hilfe kommen; wie aber dem Werke durch sie ein „erhabener Geschmack des Alterthums" gegeben werden könne, vermag man nicht zu fassen. Jene Gestaltenfülle der personificationsfreudigen griechischen Kunst ist im Geschmack der Schönheit; 278
das Erhabene ist dem Unendlichen verwandt und liebt das Formlose.

Winckelmann aber meint es nicht einmal so. Er empfiehlt Mnemosyne oder die Erinnerung durch eine Berührung des Ohrläppchens mit der Hand zu charakterisiren, weil die Alten das Ohr dessen berührten, dem sie bezeugen wollten, daß sie in seinem Gedächtniß zu bleiben wünschten. Diesem uns ganz fremden, gelehrter Noten bedürftigen Gestus giebt er den Vorzug vor der unendlich anmuthigeren Darstellung der Mnemosyne auf der Apotheose des Homer „in einer Frau, die das Kinn mit der einen Hand stützt, wie in ernstlichem Nachdenken geschieht", er findet sie „nicht deutlich und bestimmt genug". Bei den glücklichsten aller allegorischen Scenen, den Erotenbildern, will er sich nicht aufhalten, weil sie zu denen gehören, „die zwar angenehm und witzig seien, aber keine merkwürdigen Begriffe enthalten". Er lobt den Cardinal Albani, daß er ein Zimmer in seiner Villa nicht „mit müßigen und leeren Landschaften" wollte ausmalen lassen.

Im zehnten Capitel ist er so gütig gewesen, „einige gute und brauchbare Allegorien der Neueren" zu constatiren. Aber wie unvollkommene Lichter nur die Finsterniß offenbaren, so scheint dieses Verzeichniß nur bestätigen zu sollen, „daß die Anzahl von guten neueren Allegorien sehr gering ist". Freilich wenn er unter sehr vielen von Zuccheri im Palast der Villa d'Este zu Tivoli gemalten Sinnbildern vergebens gesucht hat, so wird man sich nur wundern, daß er da gesucht hat. Danaiden auf einer holländischen Münze von 1633 bilden eine vergebene Arbeit. Holzer, ein würdiger Künstler, hat in einem Hause in Augsburg die brüderliche Liebe unter der Fabel des Castor und Pollux vorgestellt. Die Erziehung der Kinder hat Pietro von Cortona in einem Deckengemälde des Palastes Barberini durch einen Bären, welcher seine Jungen leckt, angedeutet. Der geschwinde Flug des Merkur ist von Giovan Bologna durch einen Windskopf vorgestellt, auf dem die Figur mit einem Fuße steht. Der vierjährige Ludwig XIV. auf einem von Frankreich und der Vorsehung emporgehaltenen Schild zeigt auf den Gebrauch der alten Franken, die ihre neuen Könige auf einen emporgetragenen Schild setzten und also dem Volke zeigten.

Seine eigenen Vorschläge (Capitel 11) schmecken etwas nach Bücherstaub. 279

„Da Chambrays Malerei, eine weibliche malende Figur, mit verbundenem Munde, als stumme Dichtkunst, nicht allgemein gefallen könne, so schlägt er vor, ihr eine junge schöne Larve auf den Kopf zu legen, die Grazien wie eine Münze auf die Brust zu hängen und überdies kleine Farbengefäße anzudeuten. Einen Religionsspötter könnte Hercules bilden, welcher dem Apollo seinen Dreifuß nimmt. . . Dem Bild eines gerechten Richters könnte eine Figur ohne Hände zugegeben werden, wie die Statuen der Richter zu Theben in Ägypten waren. . . Der dumme Stolz über eine unverdiente Ehre, die man nicht der Person, sondern dem Titel erzeigt, ist in der Fabel des Esels, welcher mit der Statue einer Gottheit beladen ging, vorgestellt, die das Volk anbetet, der Esel aber eignet sich diese Ehre zu. . . Ein verfluchter Ort könnte angezeigt werden durch das Bild, wie kurz vor der Einnahme Trojas die Götter selbst ihre eigenen Bilder auf den Schultern davontragen. . . Ein Undankbarer könnte durch eine Figur, welche die Grazien aus einem Gefäß auf die Erde schüttet, sinnlich gemacht werden". Für Fürstengräber schlägt er vor die Apotheose des Antoninus und der Faustina auf Monte Citorio. Für eine hohe Vermählung wird ein bis auf die Farbe ausgeführter Vorschlag nach dem Muster der Hochzeit von Peleus und Thetis auf dem Sarkophag der Villa Albani mitgetheilt. — Selbst den von ihm verhöhnten Hallensern schienen Kleider mit griechischen Buchstaben, ausgeschüttete Grazien bedenklich. Am Schluß ist die Beschreibung des Torso wieder abgedruckt, als habe er den üblen Geschmack des vorhergehenden durch diesen herrlichen Trank hinunterspülen wollen. — —

Ein Werk, das mehr Register als Buch war, mußte im Stil der Trockenheit verfallen, und so stach die Allegorie auch in diesem Punkte merklich gegen seine anderen Werke ab. Damit alles sich vereinige, so wimmelte sie von Druckfehlern, zum Theil fatalen; während die sonst freigebig gespendeten
280 Kupfer diesmal durch Abwesenheit glänzten. Dagegen fing er an, immer mehr Werth auf Register zu legen, zu dem der erklärten und verbesserten Stellen alter und neuer Scribenten (wobei unter den neueren Namen fast nur „Widerlegungen ungegründeter Vorgeben, irriger Auslegungen und Übersetzungen, Versehen in Zeichnung, unrichtige Meinungen und Bemerkungen" vorkommen), und zu den „merkwürdigen Sachen", kommt ein drittes der angeführten Denkmäler alter und neuer Kunst. Er rechnete schon darauf, seine Bücher in den Händen der Reisenden in Rom als Nachschlagebücher zu finden.

Die Anmerkungen über die Geschichte der Kunst

Mitten in jene vielbewegten Tage, als der apostolische Antiquar, noch beschäftigt mit den letzten Sorgen für die Monumente, zwei Prinzen und einen Herzog nebst einem Schwarm niederen Adels auf dem Halse hatte, fiel die Idee und Ausführung eines ganz stattlichen Buches.

Glücklich der Autor, der mit dem Druck zugleich von dem Gegenstande Abschied nimmt! Er allein kann auf seinen Lorbeern ruhen, und bald dünkt ihn sein Werk klüger als er selbst. Winckelmann war das nicht beschieden. Ein Werk wie das seine rückt den Autor selbst auf einen Standpunkt, von dem er viel mehr übersieht, als vor der Abfassung. Dazu kamen kleine Fehler, — unter denen denn doch einige recht ärgerliche waren. So kam es, daß ihn das Buch nicht losließ.

Er hatte seit dem Abgang des Manuskriptes Zusätze gesammelt. (Welches Glück für den Setzer, daß zwischen Rom und Dresden die Alpen lagen!) Die 64er Ausgabe der Kunstgeschichte war nur ein gewissermaßen zufälliger Einschnitt in eine stetige Folge der Forschung und Sammlung. „Daß seine 281
Werke so, wie sie daliegen," sagt Goethe, „erst als Manuskript auf das Papier gekommen und sodann später im Druck für die Folgezeit fixirt worden, hing von unendlich mannigfaltigen, kleinen Umständen ab. Nur ein paar Monate später, so hätten wir ein anderes Werk, richtiger an Gehalt, bestimmter in der Form, vielleicht etwas ganz anderes".

In der nächsten Zeit nach der Überantwortung an die Öffentlichkeit pflegen Gelehrte gegenüber entdeckten Mängeln besonders nervös zu sein. Unbedeutende Auslassungen und Versehen scheinen das Ganze zu schänden; ein neuentdecktes Beispiel, eine bezeichnendere Wendung würde es in eine höhere Rangordnung erheben. So bedurfte es nur eines kleinen Anstoßes, um den dringenden Wunsch einer neuen Auflage anzuregen, ihm die alte zu verleiden. „Wir sind heute klüger, als wir gestern waren", bekannte er Heyne schon am 13. Juli 1765. „Sobald ich Luft bekomme, werde ich eine vollständigere Ausgabe der Geschichte der Kunst besorgen". Und er macht schon Anstalten dazu. Jenen Anstoß gab die gleich nach Casanovas Abreise gemachte Entdeckung des Betruges mit den antiken Gemälden. Er schrieb, wie es scheint, an den Verleger, erfuhr aber, daß bei der sehr starken Auflage an eine zweite Ausgabe so bald nicht zu denken sei. Walther hatte 1200 Abzüge gemacht, die Buchhandlung hatte davon noch bis zum Jahre 1824 auf Lager! Er wollte nun eine öffentliche Erklärung ausgehen lassen; besonders da er von einer französischen Übersetzung hörte (seit Anfang 1765), in Betreff deren er aber vergebens einigen Unterricht zu erhalten sucht, um vor dem Druck die nöthigen Änderungen einzuschicken. Besonders wünscht er die Zurechtweisung Watelets zu streichen, „weil er diesen liebenswürdigen Mann nachher persönlich kennen lernen, mit ihm kleine Reisen um Rom gemacht und das versöhnende Geständniß seiner unzulänglichen Vorbereitung" erhalten hatte. „Ich habe sogar den Polizeileutnant von Paris ersuchen lassen (wahrscheinlich durch La Rochefoucauld), die Erlaubniß zum Druck dieser Übersetzung nicht zu ertheilen, bevor ich nothwendige Nachrichten zu derselben eingeschickt hätte; demohngeachtet hat man in dem Land, wo die

Höflichkeit soll jung geworden sein, die gewöhnliche Höflichkeit, dem Verfasser von der Übersetzung seines Werkes Nachricht zu geben, bei Seite gesetzt." Neujahr 1766 erfuhr er von Walther, diese Übersetzung sei bereits heraus, am 11. Juli schickte ihm der junge Duc ein Exemplar. Gottfried Sell hatte sie für Robert de Chateaugiron angefertigt (Paris, Saillant; Amsterdam, Harevelbt). (Vgl. I, S. 76).

Er erklärte sich nun einverstanden damit, daß Walther einen Nachdruck dieser Übersetzung noch im Winter 1765 veranstalte. Dieser hatte selbst die Kunstgeschichte im Jahre 1763 bogenweise ins französische übersetzen lassen
282 wollen, um das Werk in beiden Sprachen zugleich ans Licht treten zu lassen; aber er hatte keinen tüchtigen Übersetzer gefunden. Winckelmann, der gemerkt hatte, wie unverhältnißmäßig eine französische Übersetzung das Contingent seiner Leser vermehren würde, fand das Erscheinen seines Buches „in dem Modekleide und in den deutschen Herren ihrer Lieblingssprache" jetzt ganz in der Ordnung und bedauerte, daß es nicht eher geschehen. Er erbot sich, damit Walthers Druck vor dem Pariser einen Vorzug habe, beträchtliche Zusätze und Anmerkungen zu machen (4. Januar 1766). Dies ist der Ursprung der „Anmerkungen über die Geschichte der Kunst".

Aber er hatte kaum zwei Wochen an solchen Einschiebseln gesammelt, als er die Idee unpraktisch fand. Der französische Text fehlte ihm, über den die Verbesserungen hätten gemacht werden müssen. Walther werde nicht so lange warten wollen. Er fand es bequemer, die gesammelten Bemerkungen zu einem eigenen Ganzen zu verarbeiten, als sie mühsam in den Text zu verweben.

Dies sollte sein letztes deutsches Buch sein, mit dem er von seinem Vaterlande Abschied nehmen wollte. Es sollte aber auch das beste werden, was irgend aus seiner Feder gekommen. Die Deutschen hatten gewiß auf diese Ergänzung des Buches, das sie so dankbar aufgenommen, ein Recht. Dann aber sollten seine Schriften (bei neuen Ausgaben) der Verbreitung wegen „in französischer Tracht" erscheinen. So fern stand er der geistigen Bewegung Deutschlands, daß er im Begriff war seiner Sprache Valet zu sagen, in dem Augenblick, als sie ihren Raupenstand verlassend, den ebenbürtigen Platz neben den anderen einzunehmen sich anschickte.

Die französische Übersetzung betreffend, so sollte sie (wie auch eine erwartete englische) bleiben wie sie war. Nur die Casanovaschen Gemälde müssen herausgeworfen werden. Der Vorzug des Waltherschen Nachdruckes sollte nun in Vervollständigung der Register, besonders des dritten der Denkmäler bestehen. Ja, es kam noch ein viertes der angeführten und erklärten griechischen Worte hinzu.

283 Reisende hatten sich in Rom selbst ein Denkmälerregister zur Kunstgeschichte gemacht.

Ostern 1766 sollte der zweite (historische) Theil zum Abgang bereit sein;

der erste systematische war aus dem gröbsten entworfen. Die Beschäftigung mit den Fremden von Stande kam störend dazwischen. Um ihn in Ruhe zu vollenden, ging er aufs Land. „Vier Jahre habe er auf diese Arbeit gedacht", die ein Werk von vier Monaten schien, „und seine Gedanken zu derselben nach und nach kürzlich angemerkt". Doch erschienen die „Anmerkungen" nicht wie gehofft in der Michaelis-, sondern in der Neujahrsmesse 1767. Die versprochenen Kupfer waren auf eine Titelvignette, eine ihm gehörige Münze Antigonus I., zusammengeschmolzen.

Er verlangte drei Zechinen oder Ducaten (13. April) für den Bogen, weil es eine sehr wichtige, schwere, nöthige und nützliche Arbeit sei, da er alles selbst schreibe und die Register verfertige. Diese Forderung fand der Geh. Commerzienrath übertrieben, jener aber gab zu bedenken, daß er nichts dabei gewinne und einen anderen Stand erwählen müsse, wenn er auch in Deutschland von diesen vermeinten hohen Schreibegebühren leben solle. . . . „Gott weiß wie sauer mir die Arbeit wird, ich wünschte, daß ich reich wäre, um, wie ich es mit meiner ersten Schrift gemacht, alles selbst drucken zu lassen und hernach verschenken zu können. Allein ich soll mich nicht überheben. . . . Man giebt ja einem Übersetzer zwei Thaler für den Bogen. Die Gütigkeit, mit der das Publikum meine Arbeit aufnimmt, läßt mich hoffen, man werde nach dem Druck den von Ihnen schon bestimmten Preis nicht zu hoch finden, in Erwägung, daß es Originalwerke sind." — Walther wußte sich für das übertriebene Honorar zu entschädigen, indem er das Buch so compreß druckte, daß die Seite fast ein Drittel mehr enthielt als die Kunstgeschichte (38 : 29), er beschnitt also jenes um zwölf Ducaten, beinahe ein Viertel. Nimmt man hinzu, daß die Noten unterm Text in der Kunstgeschichte ungleich mehr Raum wegnehmen, so ergiebt sich aus den Seitenzahlen (431 : 127), daß der Umfang der Anmerkungen die Hälfte der ganzen Kunstgeschichte beträgt, ein Umfang, zu dem freilich der Inhalt in keinem Verhältniß steht.

Gewidmet wurde das Werk Wilhelm Stosch, mit dem Motto Qui mores hominum multorum vidit et urbes, „um Gelegenheit zu haben, von unserer geprüften Freundschaft, die von höherer Natur ist, ein Zeugniß abzulegen.*)
Wir waren einer für den anderen ersehene Freunde, wie der erste Mensch 284
ward, oder wie ein erhabener Gedanke und ein erhabenes Bild nicht stückweis, sondern auf einmal in seiner Größe und Reife entsteht".

Der willkommenste Bestandtheil in diesen Nachträgen waren neugefundene Denkmäler, die als weitere Beispiele der Stile alter Kunst verwertet wurden: in diesem Punkte war ja die Armuth der Kunstgeschichte am empfindlichsten.

*) Von Boerhave sagt Fontenelle: Il avoit du goût pour ces sortes de Dédicaces, et il aimoit mieux donner une marque flatteuse d'amitié à son égal, que de se prosterner aux pieds d'un grand, dont à peine peut-être étoit-il aperçu.

Was den älteren Stil betraf, so fand er dessen „deutlichste Merkmale“ in der seitdem vom Cardinal Albani erworbenen Pallas, deren Kopf die sogenannte hetrurische Bildung habe, ja, wenn er von Basalt wäre, für eine ägyptische Arbeit gelten könne. Vermuthlich sei die Diana von bemaltem Marmor aus Pompei ebenso alt. Dann der „unbekleidete Ringer“ im Palast Farnese. Während der (niemals abgelöste) Kopf eine bestimmte Person andeute und den allerältesten auf Münzen ähnlich sehe, offenbare sich in der ganzen Figur so viel Wissenschaft mit meisterhafter Arbeit ausgeführt, daß dieselbe der schönsten Zeit der Kunst würdig sein könnte. Endlich die große Muse im Palast Barberini (jetzt in München). Die Falten hingen allerdings noch senkrecht, aber die Gesichtsbildung habe regelmäßige Züge der Schönheit, sie werde also auf dem Wege der Kunst zur Vollendung gemacht sein, „den Ageladas, als der wahrscheinliche Meister derselben, betreten hatte“. — „Ich will nicht entscheiden, ob die Statuen des Castor und Pollux von Hegesias gearbeitet, die ehemals vor dem Tempel des Jupiter tonans standen, ebendieselben sind, die in colossalischer Größe auf dem Campidoglio stehen; gewiß aber ist, daß dieselben an diesem Hügel gefunden sind. Es könnte eine gewisse Härte, die der Arbeit des Hegesias eigen war, zu einiger Muthmaßung führen“.

Stilistisch sehr verschiedenes ist hier zusammengestellt. Pallas und Diana sind archaistische Cultusidole; der Ringer eine schöne Copie eines der Mörder des Hipparch von Kritias, welche die von Xerxes entführte Gruppe des Antenor ersetzen sollte; den zweiten, dem ein späterer Kopf aufgesetzt war, entdeckte Winckelmann erst nach dem Druck. Die Muse ist der majestätische Apollo Kitharoedus in München, der eher den Begriff hoher Grazie versinnlichen würde; nach der Ungleichheit der Arbeit, die am Gewand ziemlich handwerksmäßig ist, wird er doch wohl eine Copie sein.

285 Eine bedenkliche Bereicherung der folgenden Periode war die Zurückdatirung des Myron, den er auf Grund plinianischer Verwirrung vor Phidias setzt. Ganz ähnlich wie er früher bei Skopas eine vereinzelte Einschleichung seines Namens bei Plinius gegen alle übrigen Nachrichten dieses und anderer Schriftsteller in die Wagschale warf, um jenen Bildhauer zu einem Zeitgenossen des Phidias zu machen: so ist es hier ein angebliches Epigramm der Erinna über die Kuh, auf Grund dessen er gegen alle Zeugnisse den Myron mit Hagelaidas gruppirt.

Zwei thönerne Kanephoren bei Cavaceppi sollen als Copien der bronzenen des Polyklet gelten können, die Verres aus Messina wegnahm, und zwar wegen einer gewissen Härte, sonderlich im Wurf der Kleidung und in den Falten; die Figur eines Knaben im Palast Barberini, der in den Arm einer anderen, verlorenen Figur beißt, sei möglicherweise eine Copie seiner Knöchelspieler. Vielleicht sei es Patroklus, der als Knabe im Streit über dies Spiel seinen Freund Klysonymus unversehens tödtete.

Da Pythagoras der erste war, der die Haare mit mehr Fleiß ausarbeitete, so würden Werke mit sogenanntem hetrurischem (gezwungen gearbeitetem) oder mit dem wenig ausgearbeiteten Haupthaar (wie die Niobiden) nicht nach seiner Zeit gesetzt werden dürfen.

Das Ringersymplegma der Tribuna wird (wie schon auf dem Kupfer von 1557) zur Niobegruppe gerechnet; es sei an demselben Orte ausgegraben worden; die jüngeren Söhne sollten ja beim Ringen getödtet sein, und es erscheine klärlich, aus der Arbeit in Köpfen und Haaren, daß es von demselben Meister sein müsse. In der Meinung, daß die Niobe ein Werk des Skopas sei, bestärkt ihn auch der Abguß eines von Rom verschwundenen Niobekopfes. Nach der weichen Rundung (z. B. am Augenknochen) müsse es eine Wiederholung der Niobe aus dem schönen Stil gewesen sein; vielleicht ein Werk des Praxiteles. Vergleichung beider Köpfe lehre den Unterschied des hohen und schönen Stils.

Einen Begriff von der zweiten oder gefälligen Grazie soll man sich aus
den Köpfen der Leukothea im capitolinischen Museum machen. Der eine
(im Zimmer des Fauno rosso) ist ein Ariadnekopf, fein, sehnsüchtig, vornehm; mit besonders schöner Einrahmung durch die Haarlocken. Der be- 286
deutendere, für jene „rundlich gehaltenen Formen" besonders lehrreich, ist der bereits in der ersten Ausgabe angeführte wundersame Bacchuskopf, wo jene Lebenskraft, die bei untergeordneten Naturen in brausender Bewegung hervortritt, in fast beschauliche Ruhe übergegangen ist.

Einem mehr persönlichen Geschmack überläßt er sich, wenn er von dem colossalen Antinouskopf zu Mondragone versichert, „er sei von so großer und hoher Kunst, daß es keine Ketzerei scheinen sollte, zu sagen, es sei dieses Werk nach dem Apollo und Laocoon das Schönste was uns übrig ist; die Haare und ihre Ausarbeitung hätten im ganzen Alterthum nicht ihres gleichen, ja man könne sagen, der Kopf sei eines der schönsten Dinge in der Welt."

Eine Entschädigung für die geringere Bedeutung mancher Miscellen gewährt die lebendige, zum Theil persönliche Färbung, der Puls des Augenblickes. Das Ich des Verfassers tritt jetzt mehr hervor: er weiß, daß es eine Gemeinde giebt, die seiner Belehrungen harrt, und für die es etwas bedeutet, daß ein Satz von ihm kommt. Er macht Geständnisse über den Gang seiner römischen Studien, seine Einweihung in die Mysterien der Schönheit, über seine Versuche und Grundsätze. Er fährt noch kecker als früher über die moderne Sculptur, ja über die größten Maler her; er wirbt für seine Monumenti, für sein Reiseprojekt nach Elis.

Einen Nachklang früherer begeisterter Ergießungen erweckte der jüngstentdeckte schöne Panskopf. Diesen „Faun" hatte Cavaceppi im April 1763 erworben; Winkelmann fand ihn von so hoher himmlischer Schönheit, daß er alles übertreffe was er gesehen, und was sein könne. Beständig, sagt er,

denke ich an denselben, und die Nacht träume ich davon. Er fürchtet, daß er wohl endlich einem Britten zu Theil werde. Wer will und kann dergleichen außer dieser Nation bezahlen? Soviel ist indessen gewiß, daß ich, solange es möglich ist, verhindern werde, daß dieser Kopf aus Rom gehe. Und so findet man ihn denn zwei Jahre später als dessen glücklichen Besitzer; er sollte die Reise nach Berlin mitmachen, war aber diesmal der Gefahr eines unfreundlichen Klimas entgangen (später wanderte er nach
287 München). „Es ist mein Ganymed, den ich ohne Ärgerniß nel cospetto di tutti i santi küssen kann.“ Der Künstler habe sich über die gewöhnliche Faunsidee erhoben und das Bild einer hohen Schönheit gegeben, über welches sich eine unaussprechliche Süßigkeit ergieße, wie sich denn sonderlich in dem halbgeschlossenen Mund eine sanfte Entzückung zu äußern scheine. Man würde nimmermehr einen Faun in ihm erkennen, ohne die kleinen hervorkeimenden Hörner. — In dem länglichen Oval, dem träumerischen Ausdruck, der seitlichen Neigung, liegt ein Hauch von Melancholie und Gefühl der Einsamkeit.

Einer der neuesten Sammler Roms war der dem Cardinal nahestehende Marchese Rondanini, dessen Palast am Nordende des Corso auch die Gräfin Cheroffini bewohnte. Er ließ 1764 seinen Cortile in der Weise der Paläste Mattei und Giustiniani, freilich mit viel schwächeren Mitteln, zu einem kleinen Museum von Reliefs, modern ergänzten Torsen, Grabinschriften und Granitschäften herrichten. Überrascht ist man, hier die mißlungene, letzte Pietàs Michelangelos zu finden. Es seien nicht leicht vollkommenere alte Bildnißköpfe zu sehen, als drei Köpfe dieses Marchese, eines älteren Cato, von fast unnachahmlicher Kunst, und des schönsten Kopfes des jüngeren Brutus; ferner eine von den beiden wahren Statuen des Augustus; endlich die einzige wahre Statue Alexanders (keine sonst hat den Kopf eigen) u. s. w. —

Über die neuere Sculptur spricht er im Ton herausfordernder Geringschätzung. „Die welche glauben, daß ein Michelangelo, ein Puget, ein Fiammingo, ohne sich verkriechen zu dürfen, neben einem Apollonius oder einem Agasias auftreten können, mögen zum Probierstein dieses Vergleiches die Schönheit nehmen. Man fange an, die besten Köpfe der Helden neuerer Kunst zu betrachten; man lege ihnen vor den schönsten Christus von Michelangelo, den berühmten Kopf der Klugheit auf dem Grabmal Papst Pauls III. von Guigl. della Porta, des vorigen Schüler, ferner den Kopf der beschrieenen heiligen Susanna von Fiammingo, und den von der heiligen Bibiana des Bernini.“ Den Christusköpfen Michelangelos schreibt er eine niedrige und pöbelhafte Gestalt zu. Algardis heilige Agnese sei vielmehr häßlich als schön.

Auch Raphael wird diesmal nicht verschont. „Die Idee des Kopfes seiner Galathea ist gemein, und es finden sich an allen Orten schönere Weiber, und über dieses hat er seine Figur so gestellt, daß die Brust, der

schönste Theil des Weibes, durch den einen Arm völlig verdeckt wird, und das eine sichtbare Knie ist viel zu knorpelicht für ein jugendliches Alter, 288
geschweige für eine göttliche Nymphe." —

Schlegel hat sich ereifert über einige Rathschläge, die Winckelmann der christlichen Kunst zu ertheilen sich unterfängt. Keine Köpfe, meinte dieser, wären unseren Künstlern bessere Modelle zu Figuren geheiligter Jungfrauen gewesen, als die der Amazonen, und dennoch sei es Niemandem eingefallen. Der Blick der Amazone sei nicht kriegerisch, noch wild, sondern ernsthaft und noch mehr als es Pallas zu sein pflegt. „Wir führen", bemerkt Schlegel, „diesen abenteuerlichen Vorschlag Winckelmanns nur an, um zu zeigen, wie so gar keine Ahnung von dem Wesen der christlichen Ideale er gehabt." Er würde Juno schicklicher finden. Hier aber hat der heidnische Winckelmann mehr Takt gezeigt, als sein romantischer Kriticus, der offenbar nur an moderne mit dem Wort Amazone verknüpfte Bilder (etwa des Rubens) gedacht hat. Statuen wie die verwundete Amazone des Capitols und des Braccio nuovo gegenüber erscheint der Vorschlag gar nicht abenteuerlich. Der königliche Stolz der Juno, der strenge Tiefsinn der Pallas, überhaupt das über menschliche Schranken erhabene der Göttin paßt nicht für eine „geheiligte Jungfrau." Viel eher das reine strenge Heldenmädchen, die, von Begeisterung hingerissen, die ihre einfache Natur ausfüllt, in männlichen Kampf sich stürzt, scheitert, und todesmatt, von Schmerz überwältigt, nun unter der Gestalt des Mitleides wieder Gegenstand jener schmelzenden Empfindungen wird, die sie unter der Gestalt der Liebe verschmähte.

Ebenso könnte die altchristliche Darstellung des Erlösers unter dem Dioskurentypus angeführt werden für Hannibal, der in seiner Pietà zu Neapel (die man freilich über der Riberas vergißt) „den Heiland als einen jungen Helden ohne Bart gebildet, und demselben eine hohe Idea gegeben", die er von den schönsten Köpfen der Alten genommen habe, um den Schönsten der Menschenkinder vorzustellen. „Wie im Zeus der Bart, das ehrwürdige Haupthaar allein Zeichen des Alters ist: ebenso würdige Begriffe von der Gottheit, als welche keinen Wechsel der Zeit annimmt, hätten unseren Künstlern noch mehr als den Alten eigen sein sollen, und wir sehen gleichwohl in den mehrsten ihrer Bilder des ewigen Vaters einen betagten Greis mit einem kahlen Schädel."

Endlich sind einige Deutungsvorschläge in dem Büchlein angebracht, die eigentlich in die im selbigen Jahre erschienenen Monumenti gehört hätten;
z. B. die Erklärung des sogenannten Cincinnatus (einer Figur, die sich den 289
einen Schuh bindet), der aus Villa Negroni nach Versailles kam, auf Jason: des sterbenden Fechters auf einen Herold, und zwar Anthemokritos, der von den Megarensern ermordet wurde. Die Umtaufung der Venus des Agorakritos zur Nemesis erklärt er aus dem möglichen Doppelsinn des gebogenen

Armes, mit dem die Figur ihr Gewand vor der Brust in die Höhe hält; diese Bewegung soll bei Venus Züchtigkeit und Scham anzeigen; bei der Nemesis das richtige Maaß (πυγών, cubitus) der Vergeltung symbolisiren. Das palestrinensische Mosaik stelle die Begebenheiten des Menelaos und der Helena in Ägypten dar.

Über das Räthselwort Polyklets, wonach der schwerste Theil der Arbeit sei, wenn der Thon sich unter den Nägeln setze, bemerkt er: die Modelle in Thon wurden wie jetzt mit einem Modellirstecken gearbeitet . . . die Künstler aber nahmen auch die Finger mit zu Hilfe, und sonderlich die Nägel, einige feine Theile anzugeben und mit mehr Gefühl nachzuhelfen. Diese feinen und empfindlichen Drucke habe er gemeint.

Ferner hält er es für mehr als wahrscheinlich, daß einige alte Künstler nach der Endigung mit dem Eisen und dem Übergehen mit Bimsstein die Muße und Geduld gehabt hätten, ihre Werke von neuem zu übergehen, indem sie dieselben sanft mit dem Eisen nachgearbeitet, theils um ihnen selbst die letzte Hand zu geben, theils dadurch die Oberfläche des Nackenden sanft zu machen und die Kunst in ihr völliges Licht zu setzen. Wogegen der Glanz bei unseren Statuen, der durch die Reibung mit Tripel und Blei entstehe, auf die beleuchteten Theile einen so grellen Schein werfe, daß dadurch vielmals der mühsamste Fleiß unsichtbar werde und nicht bemerkt werden könne, weil das starke zurückprallende Licht unser Auge verworren machte. — An Köpfen sei die Seite welche abgewandt ist, mehrentheils flacher gehalten, als die andere, z. B. an der Niobe. —

Diese und andere Bemerkungen geben uns eine Vorstellung, wie Winckelmann seine Untersuchungen weiter führte.

Viertes Capitel 290

Hohe Gäste und Schüler

Der Antiquario nobile

Diese Jahre waren in der Alterthumspflege Roms eine Zwischenzeit, wo die Regierung weniger als früher oder später Zeit und Sorge übrig hatte für solche Dinge; eine Pause vor der größten Epoche päpstlichen Sammeleifers und römischer Museenschöpfung. Fast das einzige Ereigniß dieser Art in den Annalen Clemens XIII. war die Aufstellung der beiden Centauren des Aristeas und Papias im Capitol. Zu diesen im Jahre 1737 vom Bildhauer Neapolione restaurirten Prachtstücken kamen noch die beiden in derselben Hadriansvilla gefundenen Mosaike, die Tauben und ein Blumengewinde. Sie galten für das vollkommenste in dieser Gattung. Der glückliche Besitzer, Prälat Furietti war durch sie zu einem Werke De musivis (1752), dem vollständigsten dieser Art, angeregt worden. Benedict XIV. hatte ihn am 16. April 1741 auf Monte Citorio besucht und Verlangen bezeigt, beide Meisterstücke für sein Capitolsmuseum zu bekommen. Furietti hielt sein Taubenmosaik für das von Plinius beschriebene des Sosus von Pergamus, das Hadrian in seine Villa mitgenommen haben sollte, blind gegen die Thatsache, daß (ungeachtet der 160 Steinchen auf einem Quadratzoll) von dem Schatten der Vögel im Wasser wenig zu sehen war. Benedict XIV. hatte dem Prälaten nie den heiligen Purpur gewähren wollen, den dieser längst verdient zu haben glaubte (32 Bücher zählte er auf [1757], deren sieben ihm dedicirt seien, 25 ihn loben, — onde ben vede quant' onore a me si fa). Aber auf einen ihm gegebenen Wink meint er, „dies wäre wohl im Stande, mir den Purpur zu kaufen, aber ich kenne die Stadt, ich will nicht der Cardinal Centauro heißen". Erst Clemens XIII. gab ihm 1759 das Cardinalat von Santo Quirico und Santa Giulitta. Aber er wurde bald kindisch und starb den 14. Januar 1764. Der Papst wollte
nicht, daß solche Raritäten aus Rom gingen: er beauftragte den Cardinal 291
Albani mit der Erwerbung für das Museum der Vaticanischen Bibliothek; nach einer von den Bildhauern Bracci und Cavaceppi gemachten Taxirung

zahlte man dem Neffen 13000 Scudi. Sie wurden am 20. Mai im Capitolsmuseum aufgestellt, das von nun an als geschlossen galt. —

Bei so wenig Amtsgeschäften konnte Winckelmann hoffen, nun ganz seiner Muße zu leben. Hawthorne hat die Bemerkung gemacht, daß Zufall und Wechsel sich mehr mit unseren festen Plänen zu schaffen machen, als mit unseren lockeren Einfällen. Wer das Unerwartete, Ungeahnte erleben wolle, solle nur den Versuch machen, die Zukunft in eine unabänderliche Gestalt zu zwingen; dann komme das Unvorhergesehene und breche seinen Plan in Stücke. Wie oft, wenn man ein Verhältniß, eine Beschäftigung endlich aufgelöst zu haben glaubt, kommt ein Ereigniß, das sie unauflöslich macht. Wie oft war der ausersehene und erwartete Hafen der Ruhe ein Ausgangspunkt neuer Irrfahrten.

Der gegenwärtige Antiquar der apostolischen Kammer hatte in würdevoller Ferne vom Ciceronenthum nun ganz höheren Zwecken zu leben gehofft. Mancherlei Erfahrungen hatten ihn belehrt, wie wenig Menschen das Opfer seiner Zeit verdienten. Wie leer und nutzlos waren die bisherigen Beziehungen zu Vornehmen (wie Brühl, Berg) gewesen!

Aber nach dem Abschluß des Hubertusburger Friedens thaten sich die Schleußen des Fremdenstromes aus Deutschland auf und überflutheten die Einsiedelei, in der er sich abzuschließen gedachte. Seitab zu treten von diesem Strom war nicht möglich. Es war das erstemal, daß ihm, seit acht Jahren, Deutschland wieder nahetrat. „Ich habe, schreibt er den 30. März 1765 an Murray, beinahe in zehn Jahren nichts aus Deutschland gesehen, theils weil hier gelehrte Waaren aus Ihren Gegenden selten sind und spät anlangen, theils weil ich bisher blos unter Todten und unter Steinen gesessen bin, und es ist kaum ein Jahr, da ich zuerst einige meiner Kleinigkeiten . . . gedruckt gesehen habe".

Dann aber war es doch auch etwas, so viele bedeutende Leute aller Zungen zu sich kommen zu sehen, dort wo sie die Masken abzulegen pflegen, hinter denen sie sich daheim verstecken, ihre Eindrücke über alle die hohen Dinge zu vernehmen, ihren Geschmack zu beeinflussen und so seinen Ideen den weitesten Einfluß zu verschaffen, und das alles bei voller Freiheit, das Spiel jeden Augenblick zu verlassen. „Hier", sagt ein Reisender jener Jahre, „genießt jeder Fremde die Freiheit, nach seinem Sinne zu leben, er hat eine stillschweigende Erlaubniß, manche Weltconvenienzen bei Seite zu setzen, die er in jeder anderen großen Stadt nicht ohne Anstandsverletzung vernach-
292 lässigen dürfte; Absonderung ist ihm gestattet, ohne daß er ein Sonderling scheint; vor allem aber hat er den Vortheil, sehr oft einer beträchtlichen Zahl ausgezeichneter, interessanter Personen aus allen Ländern zu begegnen". Die Schattenseite war nur, daß solche angeknüpfte Bande bei der Abreise gewöhnlich für immer aufgelöst wurden. „Der Weg hierher, sowie in die Ewigkeit, wird insgemein nur einmal gemacht"!

Aus seinem damaligen Leben erhält man einen lebhaften Eindruck der kosmopolitischen Bildung der höheren Stände und der internationalen Stellung, die er selbst einnahm. Er verkehrte zu gleicher Zeit und gleich vertraulich mit einem schlesischen Junker, einem französischen Duc, einem englischen Demagogen und einem welschen Cardinal; er schwebte zwischen Berlin und Rom; er schrieb ein Buch in italienischer Sprache und dachte sein Hauptwerk in französischer Bearbeitung neuherauszugeben; er plante Reisen nach Neapel und Deutschland, ja selbst vor Griechenland und Ägypten war er noch immer nicht sicher.

Manche illustre Namen erstiegen damals die hohen Treppen des Palastes Albani und klopften an ein Zimmer im letzten Stock, dem man gleich ansah, daß der Insasse mehr an seinen Ruhm, als an seine fortune dachte. „Homer, Euripides und einige andere Griechen waren seine Bibliothek; aber er hatte ja die Albanische zu seiner Verfügung, nach der sonst Niemand fragte. Seine ganze Garderobe bestand aus zwei schwarzen Habits und einem großen Pelz, den er aus Deutschland mitgebracht hatte und im Winter gegen die Kälte brauchte, denn Feuer machte er nur für seine Schokolade. Er hatte Niemand zur Bedienung. Sein Mobiliar entsprach dem übrigen, das einzige Stück von Werth war ein Faunskopf, der später im Schlafzimmer des Cardinals in der Villa stand".

Nach solchen Schilderungen hielt man ihn daheim für einen armen Schlucker, und die deutschen Professoren sahen darin die Strafe für seine Abschwörung der lutherischen Religion*).

Wir verdanken diesen Besuchen eine deutliche Vorstellung von seiner Erscheinung, seinem persönlichen Wesen, seinen Gewohnheiten und Eigenheiten. So schreibt Erdmannsdorf, der Ende 1765 mit dem Fürsten von Dessau nach Rom kam:

„Winckelmann kam täglich um neun Uhr früh, den Fürsten zu begleiten. 321
Er war nicht zu ermüden, auch erfreute er sich einer viel besseren Gesundheit als in den ersten Jahren seines italienischen Aufenthalts. Manche Orte haben wir mit ihm durchstreift, und stets sprach er von allem Beachtenswerthen mit derselben Lebhaftigkeit. Wir dehnten unsere Ausflüge gewöhnlich bis drei oder vier Uhr Nachmittags aus; dann blieb er bei uns, oder wir speisten alle beim Prinzen von Mecklenburg. Sehr oft war das Tafelgespräch die Repetition der Lection vom Morgen. Wenn ich das Tagebuch durchblättere, das ich damals eilig hinwarf, so begegnen mir tausend inte-

*) Vivit ibi satis tenui conditione, nempe conditione *Ciceronis*. Vocant autem Itali *Cicerones* homines antiquitatis peritos, qui deducunt homines peregrinos in loca antiqua. Habemus libros multos in hanc artem scriptos. Talem Romae agit vitam, ut saepe esuriet, nisi forte veniat aliquando princeps, qui pro officio sibi praestito det ei aliquot aureos. J. M. Gesner Isagoge § 288. Göttingen 1784.

ressante Dinge aus seinem Munde. Der Fürst, dem er innig ergeben war, hatte ihn ganz zutraulich gemacht (mis tout à fait à son aise), so daß er stets in der allerbesten Laune war, wobei er uns durch seine munteren schlagfertigen Erwiderungen ebenso erheiterte, wie er durch seine gelehrten Bemerkungen unterrichtete. Ganz glücklich, in unserer Gesellschaft sein zu dürfen, wollte er bei allen Partien in die Umgegend mit sein; in den albanischen Villen zu Castello, Nettuno, wo sein Cardinal die Artigkeit hatte, den Fürsten zu logiren und mit allem möglichen zu versehen, mußte er die Honneurs des Hauses machen, und er kannte kein größeres Vergnügen, als sich uns zu verbinden. Liebenswürdig war er durch Herzensgüte und einfache, natürliche Sinnesart. Voll Freimüthigkeit, sobald er keinen Grund zum Mißtrauen zu haben glaubte, war er mit Freunden ohne Zurückhaltung; er hätte sich aufgeopfert, ihnen zu dienen.“ Dabei war er sich selbst „Magd, Diener, Schreiber und Bote“.

Diese Schilderung Erdmannsdorfs wird ergänzt durch Heinrich Füßli. „Er war von mittlerer Größe, ohne sich besonders durch eine wohlgestaltete Figur auszuzeichnen. Seine Gesichtsfarbe war bräunlich, die dunkeln Haare fingen 1756 an sich etwas zu lichten. Er hatte eine niedrige Stirn, eine
322 etwas gebogene spitze Nase und kleine, schwarze, tiefliegende Augen, die ihm auf den ersten Anblick etwas düsteres gaben; aber um seinen Mund, obgleich er etwas starke Lippen hatte, schwebte ein anmuthiger Zug. Wenn sein Gesicht durch ein anziehendes Gespräch oder durch frohe Laune belebt wurde, so war der Ausdruck desselben angenehm und harmonisch. Er hatte eine zwanglose aber edle Haltung und eine rasche Bewegung. Er schnupfte Tabak und war dabei sehr reinlich in seiner Kleidung ohne sichtbare pedantische Ängstlichkeit. Das Deutsche sprach er in sächsischer Mundart, zog aber in Rom das Italienische vor, wenn er damit nicht Jemand in Verlegenheit setzte. Seine Stimme war laut, rein und deutlich; die Rede floß schnell von seinen Lippen, außer wenn er lehrte, erklärte oder beschrieb. Er gerieth leicht in Heftigkeit und bei Gegenständen seiner Bewunderung in Pathos“.

Eine nähere Vorstellung von seinem Unterricht, besonders von dessen systematischer Ordnung, giebt ein von Heinrich Blümner mitgetheilter Brief desselben Schweizers an L. Usteri (24. Dezember 1764): „Jetzt sitz' ich an der Quelle alles dessen, was groß und schön ist, und Winckelmann erklärt mir ihr geheimnißvolles Murmeln. — Bald erklärt er mir mit philosophischer Deutlichkeit den verschiedenen Geschmack der Nationen, ihre verschiedenen Epochen, steigt von Gattungen zu Arten und von diesen zu einzelnen Dingen herunter, und ein Geist, schwächer als der seinige, folgt ihm dennoch ohne sich zu ermüden, denn er weiß, in welcher Ordnung er vortragen muß, damit sich die häufigen Ideen nicht verwirren, und eine die andere zu gehöriger Zeit wiedererwecke. — Aber nach und nach erhebt sich sein Geist

und ergießt sich über sein ganzes Gesicht aus, seine Augen werden blinkender, und er scheint begeistert wie sein Schutzgott, der vatikanische Apollo; und in diesen Entzückungen, worein ich mit hingerissen ward, irren unsere Augen auf idealischer Schönheit herum, sehen aber nur das gröbste, das übrige empfindet die Seele".

Winckelmann, der sich einen römisch gewordenen Preußen nannte, hatte sich manches von dem Benehmen und der Ausdrucksweise der höheren römischen Classen angeeignet. „Schwerlich", schreibt er seinem alten Schulfreunde (15. Mai 1764), „wird ein Mensch eine von der alten Gestalt so verschiedene angenommen haben, als in mir, ohne Künstelei, nach und nach durch Umgang mit großen Leuten und vornehmen Personen geschehen ist".

In Rom erschien er in dem schwarzen Abatenanzug, auf der Villa „in gefärbten Kleidern mit Gold besetzt und mit einer schwarzen Binde", doch ohne Degen. Er bestellt sich Canevas zu Sommercamisolen aus der Schweiz, weil der römische, der von Augsburg komme, zu grob sei und selten weiß genug werde. Im Sommer trug er Strohhüte, die er wohl mit schwarzer Seide überziehen ließ, und eine Brille di prima vista, hinter den Ohren befestigt, zur Dämpfung des Lichtes; seit 1760 konnte er ohne Brille nicht mehr lesen, er war normalsichtig. —

Obwohl er, wie man annehmen muß, oft stärker studirte als in Deutschland, z. B. im Winter 1759 um vier Uhr aufsteht und sich auch jetzt „keiner behutsamen Diät unterwerfen" wollte, so hatte sich seine Gesundheit doch in Italien befestigt. Schon 1757 bemerkt er, daß er zugenommen habe. Die Nachtschweiße waren verschwunden. Er schlief „wie ein kleiner Junge, tapfer und ohne aufzuwachen". „Der Wein ist mein Fehler". Aber „Zuviel trinken, welches manchmal geschieht, ist mir eine Arznei". Er klagt, daß er zuweilen zu viel esse, manchmal aber wünscht er auch etwas besser zu essen; „indessen ist die Freiheit, welche ich genieße, der Zucker, welchen ich über alles streue, auch über ein paar Stauden Salat, welche ich mir zuweilen des Abends mache", denn er stehe ungemein gut mit seinem Appetit. „Ich würde", schrieb er 1757, „das schöne Land noch mit mehrer sinnlicher Wollust genießen, wenn mich meine Begierde zu lernen ruhen ließe". Aber zuweilen widmet er „eine Stunde, und wenn es ihm kommt, auch einen Tag der Lust und Freude". „Du mußt wissen, daß ich 323
zuweilen artige Essen zu geben gelernt habe (15. Mai 1764). Für meine Erben habe ich nicht zu sorgen, und da wir eine unendliche Ewigkeit werden ernsthaft sein müssen, so will ich in diesem Leben nicht den Weisen anfangen zu machen, und vielleicht kommt es daher, daß ich nicht scheine zu veraltern, wie die Leute mir wollen glauben machen". Er ließ sich dann gern gehen, machte sich „über seine Zufälle selbst lustig"; denn: „in meinem Leben sind lustige Streiche vorgegangen". So sehen wir ihn in Casanovas Gesellschaft

erscheinen im Familienkreise des Exgondoliers Momolo, des Scopatore santissimo, und bei Polenta, Schweinsrippe und römischem Landwein kein Spielverderber sein. Aber (erinnert er gelegentlich einer vermeintlichen Satire) „demohngeachtet ist nichts Lächerliches in meinem Leben". Doch konnte er 1764 den Lagrima nicht mehr so trinken wie 1758, sein Kopf war „zu schwach", — „das Gewebe meines Gehirns ist nicht mehr wie es war; es ist noch närrisch genug, aber es ist auch etwas weiser geworden". Im Jahre 1766 glaubte er „aus untrüglichen Kennzeichen den Eintritt ins Alter zu empfinden", doch mache ihm dies keine unruhigen Nächte. . . . .

Winckelmann, der gelegentlich ein Stück mit der Unterschrift Ex Museo auctoris, z. B. für das Titelblatt der „Anmerkungen" stechen ließ, hatte in dem engen Raume, wo er „eingekerkert lebte", außer schönen Gypsen auch einige ganz hübsche Originalstücke beisammen, die fast sämtlich Geschenke des Cardinals waren. Die Perle war der Panskopf (S. 247 f.), der aber im August 1767 noch nicht aufgestellt war, weil er keine Handbreit Raum fand. Ferner der Kopf eines schönen jungen Helden mit zwei Löchern für Hörner, angeblich Hercules' Sohn Hyllus. Zwei Köpfe von grünlichem und schwarzem Basalt glaubte er als „das höchste Ziel der Kunst in so stahlhartem Stein" ansehen zu dürfen, von so außerordentlicher Glätte, daß sich keine Rinde angesetzt hatte, und in den Haaren von fast unnachahmlicher Kunst. Die in den Monumenten bekannt gemachten Reliefs des Philoktet (120), des indischen Bacchus (57) und des Aias mit der Kassandra (141) gehörten ihm ebenfalls. Von kleinen Sachen begegnet uns eine etruskische Patera mit Epheuornamenten, jene große Silbermünze Antigonus I., deren Kopf er für Pan hielt, eine Glaspaste mit Hercules und Iole, ein Agathonyx, Theseus überfallen von Centauren, das Carneolfragment einer Victoria mit dem Namen des Solo, und eine Anzahl Terracotten, Mosaik- und Gemäldestücke. Diese schenkte er Mechel, aus dessen Nachlaß sie nach Berlin kamen. Im dortigen Antiquarium sieht man eine umrahmte Gypstafel, in die neun solche Fragmente eingelassen sind mit der Aufschrift: Fragments de basreliefs, de stuc, de peinture, et de mosaïques antiques donnés par l'illustre Winckelmann à son ami Chr: de Mechel à Rome en 1766.

Nordische Edelleute

292 Ein deutscher Landsmann in Rom, in einem öffentlichen Amte, eine litterarische Berühmtheit, und beide — Amt und Ruhm — auf das sich beziehend, was die Fremden nach Rom führte, was von Jahr zu Jahr mehr zur höheren Bildung gerechnet wurde, ein solcher Mann konnte kein gelehrtes Einsiedlerleben führen. Aber wenn auch, so müßte man bezweifeln, ob Winckelmann, wie Cartesius, der Mann gewesen wäre, sich mit seinen Medi-

tationen vor der Welt zu verstecken. Ihn führte ein rednerisch-pädagogischer Mittheilungstrieb immer wieder unter Menschen; 'der Schulmeistertrieb mel- 293
dete sich'.

Doch war der Verkehr mit den Großen für ihn kaum eine Versuchung. Auch giebt es keinen Ort, wo man dieser Eitelkeit leichter widersteht, als Rom, keinen, wo man weniger gestimmt ist, andere als real-persönliche Vorzüge gelten zu lassen. Er nennt den vertrauten Umgang mit den hohen Herren eine große Schule der Zufriedenheit, wenn man es sonst sein könne oder wolle. Die wahre Fröhlichkeit sei nicht ihr Antheil, ja sie müßten unglücklich sein, weil sie das höchste menschliche Gut, die Freundschaft, nicht schmecken könnten. „Dieses, meint er, ist eins von den obgleich nicht merklichen Gegengewichten, die Gott auf die andere Wagschale, der Hoheit gegenüber, gelegt hat, und hat diesen hohen Genuß den Weisen ohne Hoheit vorbehalten. Denn Freundschaft ist nur unter Menschen von gleichem Stande". —

Will man einen Anfangspunkt setzen für jenen Fremdenstrom aus dem Norden, so wird es der Winter sein, in dem Watelet mit seiner Begleitung nach Rom kam. Zuerst begegnen uns mehrere Edelleute, die in verschiedenem Sinne Sachsen heißen können, kursächsische, angelsächsische, niedersächsische.

Im December 1763 erschien in Rom ein junger Mann von hoher schlanker Figur, mit lebhaften, geistvollen Augen, 'ein sehr würdiger Cavalier'. Es war Joachim Godske, der fünfte, aber zum Erben bestimmte Sohn des dänischen Oberhofmarschalls, seit diesem Jahre auch Ministers Friedrichs V., Adam Gottlob Grafen Moltke. Er brachte als Geschenk neun Bände der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" mit, in denen Winckelmann nicht nur seine 'kleinen Lumpen' zum ersten Male gedruckt sah, sondern auch die Recensionen, besser Elogen, seiner Schriften: „er könne sich nicht beklagen, gestand er, daß ihm Unrecht von den Journalisten geschehen; sie seien alle sehr glimpflich mit ihm verfahren; diese ihm rühmlichen Beurtheilungen müßten mehr Aufmerksamkeit erweckt haben als die Schriften selbst, welche in jenen mit einem Lobe angekündigt seien, woran die Freundschaft mehr als der eigene Werth Antheil habe".

Der junge Moltke (1746—1818) hatte die begonnene militärische Laufbahn aufgegeben und eine fünf Jahre dauernde Reise ins Ausland unternommen. In Leipzig war er Gellert und Ernesti nahegetreten, diesem half er bei seinen Arbeiten und erhielt dafür die Collegienausgabe des
zehnten Buches des Quintilian dedicirt. Eine deutsche Übersetzung desselben 294
Buches von seiner Hand hat J. H. Schlegel 1776 in Kopenhagen herausgegeben. Im Hause seines Vaters fehlte es nicht an künstlerischen Anregungen. Der alte Moltke, der als armer mecklenburgischer Edelmann nach Dänemark gekommen war und als des Landes reichster Gutsherr starb,

galt als thätiger Förderer der Künste und Wissenschaften. Er veranstaltete Niebuhrs arabische Reise sowie mehrere Nordlandsfahrten; durch ihn erhielt Klopstock beim Könige Zutritt und jene Pension, die ihm unabhängig sich und den Musen zu leben gestattete. In seinem Hause gingen die Maler und Bildhauer Kopenhagens, meist Fremde, aus und ein. Er sammelte jene ausgewählte Gallerie niederländischer Meister, die noch jetzt eine Zierde dieser Hauptstadt ist. In ihr bemerkt man auch eine Anzahl von Gemälden, die der junge Moltke während der Reise kaufte, auf der wir ihn hier treffen. Er fügte den Namen Ruysdael, Teniers und Van der Werff die Namen Dietricy, Greuze und Mengs hinzu.

Moltke unterhielt nach seiner Rückkehr die Verbindung mit dem römischen Gelehrten. Er überraschte ihn aus England mit der höchst prachtvoll gedruckten Glasgower Prachtausgabe des Homer, mit Clarkes Text, vier Bände in Folio (1756—1758), bei dessen Anblick die alte Schwärmerei für schöne griechische Drucke wieder auflebte. Er schrieb: „Ich habe ein wahres kindisches Vergnügen über dieses herrliche Geschenk; und da ich dasselbe beständig vor mir liegen habe, so belustigt sich Auge und Gemüth ohne Unterlaß; und wenn ich auch nicht Muße habe zu lesen, so schaue ich wenigstens den prächtigen Druck an".

J. G. Moltke wurde in der Folge selbst dänischer Minister (1781—1784, und 1813—1818). Er war Staatsmann, vollendeter Edelmann und ehrlicher Mann; in Schenkungen für Schulen und gelehrte Anstalten ist ihm kein Privatmann nahegekommen; der Gesamtaufwand belief sich auf 300000 Thaler. —

Im Februar 1765 erfuhr Winckelmann mit höchster Überraschung, daß ein deutscher Fürst von seiner Kunstgeschichte gegen alle Menschen rede, als dem ersten Buche, das er in vernünftigen Jahren gelesen. Bisher glaubte er, alle deutschen Fürsten dächten wie jener, der „nicht begriff, wie man deutsch, und im Deutschen gut schreiben könne"; es werde ihnen übel, wenn sie nur Deutsch lesen hörten. Es war der Prinz Ludwig Eugen Johann von Würtemberg (1731—1793), der zweite Sohn Karl Alexanders und jüngere aber ungleiche Bruder des bekannten Herzogs Karl Eugen. Er war anfangs Soldat gewesen und auf einer Reise in die Netze des Versailler Hofes gefallen, hatte dort Dienst genommen und u. a. im siebenjährigen Kriege als Volontär gegen Friedrich gekämpft. Dann gab er das Kriegshandwerk auf,
295 vermählte sich mit Sophie Albertine Gräfin von Beichlingen und wurde (wie Winckelmann sagt) ein weiser Mann; er zog sich auf ein Landgut bei Lausanne zurück, wo er sechs Jahre mit den dortigen Rittern vom Geist verkehrte und der Erziehung seiner drei Töchter lebte. In der Zeit der Revolutionskriege ist er doch noch aus dieser langen Muße auf den Thron erhoben worden. Er war ein redlicher, gütiger, sehr leutseliger Herr, den Geschäften abgeneigt und den Freuden der Tafel ergeben. In Lausanne war es, wo

Riedesel seine Bekanntschaft machte. „Ich hätte", schreibt ihm Winckelmann zurück, „nimmermehr geglaubt, daß ein deutscher Prinz ein systematisches deutsches Buch lese, wenn Sie es nicht wären, der es schreibt. Dieses zeigt, außer dem Begriff einer hohen Würdigkeit, den Sie mir von diesem Herrn geben, zugleich einen Patriotismus unserer Nation an. Ich darf es also wagen, Sie zu ersuchen, meine Wenigkeit diesem durchlauchtigsten Prinzen unterthänigst zu empfehlen. Ich wünschte, daß ich dieses selbst persönlich in Rom, in Ihrer Gesellschaft thun könnte".

Diese deutsch loyale Aufwallung stellt für die im Herbst des Jahres bevorstehende Invasion von Serenissimi Besänftigung republikanischen Tyrannenhasses in Aussicht. Ein Irrstern kam vorausgeschwärmt. Winckelmann sollte zum erstenmale einen jener Volkstribunen und Tyrannenmörder in Fleisch und Blut kennen lernen, mit denen er von jeher, aber nur aus weiter Ferne sympathisirt hatte.

John Wilkes (1727—1797) war in jenem Zeitalter der Cabinetswirthschaft ohne Zweifel das originellste Exemplar des Demagogen in Europa. Er befand sich damals in einer Art Verbannung. Dies, sowie daß er in Rom allein an ihn gewiesen war (wahrscheinlich durch Firmian in Mailand), bestimmte Winckelmann zu dem Vorsatz, diesen Feind der jetzigen Regierung in England . . . und zweiten Milton so zu unterrichten, — wenn er Gefühl habe — wie ein solcher Mann es verdiene. Wilkes hatte sich in Leyden klassische Bildung erworben und selbst anakreontisch-catullische Lieder herausgegeben und übersetzt.

Er war nur durch die thörichte Verfolgung von Seiten einer unbeliebten Regierung (den siebenjährigen Krieg der Regierung Englands mit Wilkes nennt es Lord Mahon) der Freiheitsmann und Brutus geworden, zu dem ihn weder Charakter, noch Talent, noch Grundsätze befähigten. Als Mensch war er zwar nicht durchaus achtbar, aber interessant. Ein Wüstling, aber ein warmer Freund, von unerschöpflicher Laune im Umgang, und im Streite mit Rechtsgründen, Sophismen und Pasquillen wie mit dem Degen von kaltblütiger Verwegenheit, dabei ein gutmüthiger Mensch. Obwohl er, wie er selbst sagte, der häßlichste Mann in England war, so „vergaß 296
doch manche Schöne über dem Zauber seiner Unterhaltung das sinistre Schielen und die unglückliche Physiognomie"; er sagte cynisch, „he wanted nothing to make him even with the handsomest but half an hour at starting". Ja während von seinem Blättchen, seinen Processen und Duellen Niemand mehr weiß, verdankt er jener Häßlichkeit seine Unsterblichkeit — durch die Caricatur Hogarths.

Nach einer stürmischen Jugend, deren Scenen auf dem Landsitz Medmenham Abtei (wo Rabelais' Fay ce que voudras über dem Thor stand) spielen, mußte es ihm wünschenswerth erscheinen, einen einträglichen Posten

zu bekommen, etwa als Gesandter in Constantinopel oder als Gouverneur von Canada. Seine Bewerbungen scheiterten, wie er glaubte durch den Premier, Lord Bute. Als der Rücktritt seines Gönners Temple und Pitts seinen Aussichten ein Ende machte, beschloß er, ein Patriot zu werden. Er gründete 1762 The North Briton, der durch seine unerhörte Heftigkeit und die Bezeichnung der Minister und Seiner Majestät mit ausgeschriebenen Namen populär wurde. Die Kritik eines königlichen Parlamentsabschieds in Nr. 43 (23. April 1762), ein schaales und giftiges Machwerk, veranlaßte seine Verhaftung; die jedoch alsbald aufgehoben werden mußte, weil Wilkes Parlamentsmitglied war. Er verklagte den Unterstaatssecretär; aber bei Wiedereröffnung der Session (15. November) erfolgte eine zweite Anklage wegen eines frechen Gedichtes, einer Parodie von Popes Essay on man und des Warburtonschen Commentars dazu. Diesen Essay on women hatte er zum Hohn dem Lord Sandwich dedicirt, der Bischof von Gloucester sollte den Commentar geschrieben haben. Das Parlament verurtheilte die Nummer 43 zur Verbrennung durch den Henker und stieß ihn aus; der Gerichtshof ächtete ihn. Das Volk verhinderte die Execution mit dem Ruf: Wilkes and Liberty for ever! In einem Duell schwer verwundet, zog er sich nach Frankreich zurück, wo eine zärtlich geliebte Tochter lebte, die er in einem Kloster erziehen ließ.

Auf dieser Continentreise kam er nun auch nach Rom, und zwar während des Carnevals, am 14. Februar 1765. In acht Tagen hatte Winckelmann Gelegenheit, „sehr genau mit ihm bekannt zu werden . . . mich däucht, ich habe ihm gefallen, denn er legte allen republicanischen Stolz ab und bat mich inständig, denselben Tag bei ihm zu essen, welches ich ihm aber abgeschlagen habe“. Nicht nur Bekanntschaft, sondern „ich kann sagen Freundschaft“ habe er mit dem weltbekannten Wilkes geschlossen.

Am 21. reiste er nach Neapel. „Dieser zweite Milton . . . wird von der Liebe dergestalt beherrscht, daß er eine schöne Person aus Venedig, die sich Corradini nennt . . . von Paris mitgenommen, um mit derselben einige Zeit in Neapel zu leben“. Nach einem anderen Briefe ist sie aus Parma,
297 nach einem dritten aus Bologna. „Schade, daß das schöne Kind eine Tänzerin abgegeben hat (auch in Wien und Stuttgart). Sie hat das mehrste beigetragen, den englischen Consul in Venedig fallit zu machen. Sie hat eine eigene Equipage und lebt wie eine große Dame, aber alles auf Wilkes' Kosten, also ist dieses ein theurer Bissen. Sie gingen mit vierzehn Postpferden von hier nach Neapel“.

Man schlug Winckelmann vor, mit nach Neapel zu kommen, und er gesteht, daß er in Versuchung gewesen. „Es hat mir dieselbe viel Vertraulichkeit gemacht. . . Es könnte geschehen, daß ich ihm und seiner Schönen im Herbst einen Besuch machte. . . Beide wollen Zimmer für mich in Neapel

bereit halten. . . Er hat daselbst . . . ein bequemes Haus auf einer angenehmen Höhe, von dem Geräusch entfernt, auf ein Jahr genommen, um seine Geschichte von England from the revolution, zu endigen und eine neue Ausgabe von Churchills Werken zu besorgen". Jene Geschichte nannte er ein Werk für seinen Ruhm und Geldbeutel, Churchills Ausgabe war ein Vermächtniß des verstorbenen Freundes. Er wollte der Welt zeigen, wie er Churchill geliebt, und welche Macht, die so er geliebt, auch nach ihrem Hingange über ihn besaßen. Beim Abschiede hatte ihm Winckelmann eine Alabasterurne geschenkt, auf die Wilkes eine lateinische Inschrift zu Ehren Churchills setzte; er bestimmte sie der Westminsterabtei (Carolo Churchill | amico jucundo | poetae acri | civi optime de patria merito | P. | Ioannes Wilkes). In Briefen an seine Tochter beschreibt er sich als von Morgen bis Abend mit Buch und Feder in der Hand, auf das Wohl des Kindes leert er täglich ein Glas vor ihrem Bildniß.

Wer es mit englischen Ministern, Parlamenten und Tribunalen aufnimmt, ist darum noch nicht einer venezianischen Tänzerin gewachsen. In Rom erzählte man sich, die schöne Corradini sei plötzlich verschwunden und gleichzeitig sämtliche Handschriften ihres Freundes, mit denen sie schon auf dem Wege nach London sei. Ein junger Schotte von Winckelmanns Bekanntschaft, B . . . ll habe dabei geholfen. Aber Wilkes, der am 27. Juni nach Marseille absegelte, stellte alles in Abrede. Noch 1767 sandte er von Paris „eine schreckliche Schrift wider Lord Chatham". Später ist er noch dreimal ins Unterhaus gewählt und dreimal für untüchtig erklärt worden, drang doch endlich hinein, ja er wurde Alderman und 1774 Lordmayor von London, welches Amt er mit Beifall, immer aber im Sinne rücksichtsloser Reform verwaltete. —

Nach diesem Beispiele von schnell erworbener Freundschaft, Bereitwilligkeit zu „Unterricht", Reisekameradschaft und Geschenken darf man indes nicht glauben, daß der Präsident so leicht zu haben gewesen sei. Nein, solche Fälle waren eine ganz besondere Gunst. Winckelmann machte sich damals bereits kostbar. 298
Den meisten Fremden war er unzugänglich, vielen wurde er es nach der ersten Audienz. Sehr schlimm lief z. B. bei ihm an der von Bianconi empfohlene Graf von Callenberg (1744—1795), Erbherr auf Muskau (seine Tochter war es, die den Grafen Pückler heirathete). Callenberg war keiner von den schlimmsten, er reiste doch mit Virgil und Horaz in der Tasche, statt mit Rousseau und Crebillon, er wurde in Florenz Akademiker bei den Apatisti. Aber sein Vergehen war freilich unverzeihlich. „Mir ist kürzlich begegnet, was Cicero von sich sagt, da er als Quästor aus Sicilien zurückkam. Ein junger sächsischer Graf kam zu mir . . . er hatte allererst in Bologna erfahren, daß ich in der Welt sei und etwas geschrieben habe, er wußte nicht was; er glaubte aber, es sei alles in lateinischer Sprache, und hiermit hatte

die Unterredung ein Ende. . . Mit solchen Leuten kann ich nur einmal reden". Bianconi war seit 1764 in Rom als kursächsischer Gesandter; denn da seit dem Tode Augusts III. die Kurfürsten nicht mehr Könige von Polen waren, so hatte die Vertretung Sachsens durch den Cardinal-Protector jener Krone aufgehört. Er lebte aber meist in Siena, wo seine Töchter erzogen wurden, bei der geistreichen und liebenswürdigen Marchesa Chigi.

Für solche gab es geduldigere Ciceronen, und einer dieser Art hatte sich kürzlich in Rom aufgethan, ja war dort durch Winckelmann selbst eingeführt worden, der ihn in der Folge öfters als seinen Stellvertreter empfahl (27. Juni 1767). Johann Friedrich Reiffenstein (aus Ragnit in Lithauen, 1719—1793) kam als Begleiter des nachherigen dänischen Kammerherrn Friedrich Ulrich Grafen Lynar 1762 nach Rom und faßte bald den Entschluß, sich hier bleibend niederzulassen, und zwar, wie Winckelmann als auffallend bemerkt, „ohne die Religion verändert zu haben." Sein Name begegnet uns in allen Correspondenzen der folgenden dreißig Jahre; kein Mann von Stande, kein Künstler, der nicht mit Dank seiner Gefälligkeit als Führer, als Commissionär bei Kunstankäufen, als Vermittler bei Copien, und vor allem seiner so freundschaftlichen, ja 'väterlichen, uninteressirten Verwendung' für aufstrebende Talente gedächte. Dabei copirte er selbst in Pastell und stellte mancherlei technische Versuche an, z. B. mit Glaspasten für Cameen von vielfarbigen Lagen, enkaustischer Malerei, kurz, er war ein vielgeschäftiges Männchen: „der ehrliche Reiffenstein", meint Winckelmann, „verliert sich in Kleinigkeiten, unternimmt vieles und bringt nichts zu Ende." —

Endlich im Herbst 1764 begrüßte Winckelmann in Rom seinen ersten preußischen Landsmann, den Freiherrn, späteren Grafen Friedrich Wilhelm von Schlabrendorf (geb. 1743 zu Breslau, gest. 1803), der mit seinem Hofmeister, Herrn von Klöber, von England kam. Ein Brief Wilkes brachte
299 den ersten Riß in seinen Entschluß, mit keinem aus dem undankbaren Deutschland mehr eine Stunde zu verlieren. „Die beiden Reisenden sollen den guten Erfolg Ihres Briefes erfahren, ohne welchen ich ihnen schwerlich meine Zeit gewidmet haben würde." Er leistete ihm alle möglichen Dienste, wofür ihm der Vater, dirigirender Minister in Schlesien, 34 Scudi schickte. Obgleich die anima beata del nostro amato S. in der Folge wenig Lebenszeichen von sich gab, so wollte Winckelmann doch diesmal zufrieden sein, von dem würdigen, dem theuren und werthen Mann wenigstens 'die Versicherung guten Andenkens' zu erhalten, und dieses war bei Schlabrendorf keine Phrase. „Ich bin voll von Sachen", schreibt Winckelmann den 10. Oct. 1766, „die ich in Ihren Schooß ausschütten aber nicht schreiben kann." Schlabrendorf wurde später Kammerherr und Erboberlandbaudirector in Schlesien. Als er, der erste seines Standes, den lächerlichen Titulaturen förmlich entsagte (1795), fragte man, was er für andere als jacobinische Gründe gehabt haben

könne; er antwortete: Warum fragt man mich nicht, weshalb ich bei meinen vielen neuen Gebäuden die alten abgeschmackten Schnörkel verbanne?

Eine seiner letzten Bekanntschaften, wo nicht die letzte, war der Basler Christian von Mechel, (geb. 1737) „Kupferstecher des Raths und der Universität Basel", der sieben Jahre in Paris gearbeitet hatte (von wo er ein allerliebstes Blättchen, Amour menaçant nach Vanloo mitbrachte) und im Sommer 1766 nach Rom kam, um für ein Werk über die Münzen seines Landsmannes Hedlinger zu sammeln (erschienen 1776). „Es ist derselbe ein begüterter Mann und reist mit vieler Würdigkeit in Italien". Er soll Winckelmanns Porträt nach Angelica in groß Folio gestochen haben. Später errichtete er in Basel eine Kunsthandlung, eine Zeichen- und Kunstschule, gab Holbeins Werk, einen räsonnirenden und illustrirten Katalog der Düsseldorfer Gallerie heraus und ordnete die Gallerie des Belvedere. „Unter dem engen Altar der Freundschaft, schreibt ihm Winckelmann, ist unsere Verbindung von mir beigelegt, wo derselben ein immerwährendes, reines Feuer unterhalten wird, unter der Aufsicht der Tugend".

Beziehungen zu Preußen

Im Juli 1765 schrieb die anima beata einen Brief in sehr wenig seliger Stimmung aus Halle a. S., der Winckelmann in große Heiterkeit versetzte. Bilder seiner Studentenjahre stiegen vor ihm auf: welcher Schicksalshumor, daß Schlabrendorf, nachdem er alles das genossen, wonach er Winckelmann, damals in dunklen Wünschen getrachtet, nun hinterher die akademische Speise verdauen sollte, die ihm, der aus seiner alten Mark doch 300
einen robusten Appetit mitgebracht hatte, zwischen den Zähnen hängen geblieben war.

Der König hatte es übel vermerkt, daß sein Geheimer Staatsminister das Söhnchen ohne seine ausdrückliche Erlaubniß auf die große Tour geschickt hatte. Er befahl, ihn „zur Kränkung" auf die Universität zu senden. „Selig sind Sie, tröstet ihn Winckelmann am 9. August, nach den Lehren des Evangelii: wenn ihr nicht werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht in das Himmelreich kommen. Wenn dieses ihr ὕστερον πρότερον dazu hilft, wünsche ich Ihnen zu der Folge Glück, bedaure aber den Weg dazu." (Vgl. I, S. 87).

Wie fern lag die Zeit schon, wo er, ein dreißigjähriger Mann, sein Vaterland ohne Schmerz für immer verlassen hatte! Nie hatte er das dort erduldete vergessen. Seine Bitterkeit war aufs höchste gestiegen, als die Kriegsflamme Sachsen, sein zweites Vaterland verheerte, sie wandte sich auch gegen den großen König, der „Verheerer", der „als ein Herostrat unserer Zeit

sich durch Vernichtung der Alterthümer in Dresden habe merkwürdig machen wollen"*).

Bei allen diesen Ausfällen ist doch offenbar, daß Winckelmann sich als geborener Preuße immer noch gewissermaßen als Angehörigen des Königs fühlte, daß ihm zu wiederholten Malen der Wunsch aufstieg, von dem „größten Menschen in der Kunst seines gleichen zu regieren" (Hamann) sich anerkannt
301 zu sehen, nicht um äußeren Vortheils willen, nur um „dem großen Mann zu zeigen, daß ein geborener Unterthan etwas würdiges hervorgebracht habe". (17. Dec. 1763).

„Einen großen Mann, schrieb er Stosch den 25. August 1759, ja den größten Mann unglücklich zu sehen, muß der mehrsten Menschen Mitleiden erwecken, geschweige denn derer, die ihm als dessen geborene Unterthanen gleichsam eigen sind". Und am 7. October: „Ich freue mich über der Preußen unerwartetes Glück". Doch sieht man auch an diesem Beispiel, daß die Geringschätzung Friedrichs gegen deutsche Dichtung und Wissenschaft keineswegs entmuthigend wirkte. „Er blieb, sagte man damals, seiner eigenen Nation fremd und hatte an der Veredelung derselben, welche sein Zeitalter ebenso ehrwürdig machte, wie das Zeitalter Ludwigs XIV. gewesen, keinen anderen Antheil, als daß er Deutschland zur Eifersucht reizte, sich durch eigene Erhebung an seiner Verachtung zu rächen". —

Zu drei verschiedenen Zeitpunkten griff der Gedanke an Berlin in Winckelmanns römisches Leben ein. Zuerst 1761 beim Ankauf des Stoschischen Museums.

Die nordischen Fürsten hielten sich bekanntlich damals nicht blos politische, sondern auch litterarische Correspondenten. Warum sollte es nicht der Mühe werth sein auch in Rom, wie in Paris einen solchen zu haben? Friedrich sollte „einen gewissen Gleim (= Grimm), einen deutschen Poeten in Paris, mit einer anständigen Pension unterhalten, um ihm alle nova litteraria et artificialia zu berichten" (7. Dec. 1764). Wie wenn sich der König von ihm römische Briefe hätte gefallen lassen? — Diesen Einfall hatte er, als er eine Beschreibung der Villa Albani an Stosch in London schickte, die er für die „Berlinische Bibliothek" geeignet hielt. Der König hatte „mit vielem Lob von der Description gesprochen und den Besitzer um den Preis dieses Musei fragen lassen"; noch immer hielt er römische Künstler,

---

*) Ci capitò la nuova del mai immaginato sconfitto di quel distruttore del genere umano, e l'allegria ne fu universale, e ognuno ci riconosce la mano superiore la quale può sommergere il tiranno quando è giunto all' ultimo segno del suo oltraggio. (30. Juli). Si vede evidentemente che Dio è in ajuto degl' oppressi da un tiranno scellerato. Già si augura il smembramento de' suoi stati e non gli restar niente che la Marchia arenosa e sterile. . . . I Ducati di Magdeb. e Halberstad possono indennizzare il Rè [di Polonia]. (An M. A. Bianconi).

z. B. Steinschneider in Athem, hatte eben eine Diana malen lassen. Winckelmann dachte sich, daß dem königlichen Käufer des Musei „Anmerkungen, Erklärungen und Verbesserungen über den Catalog in italienischer Sprache" nicht unwillkommen sein würden. „Ich kann nicht umhin, den großen Mann, der nach der Geburt das größte Recht an mich hätte, zu verehren: und ich erbiete mich, diesem Monarchen Berichte von Entdeckungen der Alterthümer in italienischer Sprache, mit Betrachtungen über dieselben, sowohl in Absicht der Kunst als der Alterthümer insbesondere zu übersenden, und dieses ohne alle Absicht, von was für Art dieselbe auch sein könnte. Nur müßte ich gewiß sein, daß diese Schriften unmittelbar in seine Hände selbst kämen, und daß mein Hof nichts davon erführe. Ich versichere Sie, es sollte Ihnen keine Schande machen, denn da ich die Feinheit dieses Herrn kenne, so würde ich dieser gemäß zu schreiben suchen, und ich glaube, daß ich sogar dessen 302
Geschmack in der Kunst verbessern und gewiß machen könnte. Ich verlange nur ein zuverlässiges Zeichen, daß dergleichen Aufsätze demselben angenehm sein würden, so würde ich damit anfangen; und nachher ein anderes Zeichen, daß ihm das erste zu Händen gekommen, so würde ich fortfahren. Der Grund davon ist die Eitelkeit, der ich nicht gänzlich entsagen kann".

Es ist nicht bekannt, ob der König dies Erbieten mitgetheilt erhielt; „man hatte damals keine Zeit, an Sachen der Kunst zu gedenken"; vielleicht steht doch der folgende Vorschlag nicht ohne Beziehung dazu.

Mit eifersüchtiger Verachtung sah Winckelmann auf Gozkofsky, den „betrügerischen" Unterhändler, dessen sich der König bei Gemäldekäufen bediente. Der erste Vorschlag, den Winckelmann gemacht hätte — des Mengsischen Ganymed — wäre freilich ein bedenklicher Anfang seines Commissariats gewesen.

Es war im Februar 1763, kurz nach der Rückkehr aus Ostia (S. 18), als Usteri über seine Gesinnung im Fall eines Antrags vom Berliner Hofe bei ihm anfragte. Daß eine solche Anfrage aus Zürich kam, hing so zusammen. Sulzer (1720—1779), seit 1750 Mitglied der Berliner Akademie, hatte zur Herstellung seiner Gesundheit einen Urlaub in die Schweiz erhalten: ein Lungenleiden und der Gram über den Tod seiner geliebten Willy hatte begonnen seinen athletischen Körper zu untergraben. Dort in der Heimath war zwischen ihm und den Zürcher Freunden viel von Winckelmann die Rede. Dieser hatte in Rom noch keine Anstellung, und man kannte seine Bereitwilligkeit eine gute Stelle in Deutschland anzunehmen. Bei nahe bevorstehendem Frieden begann man in Berlin wieder an Berufungen zu denken. Sulzer „ließ ihm seine Hochachtung und sein Verlangen, ihn bald wieder aus Italien zurückzusehen, in den verbindlichsten Ausdrücken bezeugen".

Dieser allgemein als Charakter hochgeschätzte und wegen seiner Unter-

haltungsgabe beliebte Schweizer stand zwar dem König nicht persönlich nahe, — dieser hatte ihn, obwohl er ihn schätzte, nie gesehen, erst kurz vor seinem Tode, als er ihn zum Director der philosophischen Klasse gemacht, am Sylvester 1777, ließ er ihn rufen*). Dagegen hatte Sulzer, auf mittelbare Weise, durch den englischen Gesandten Mitchell und durch den Marquis d'Argens auf Berufungen Einfluß, er brachte mehrere seiner Landsleute an Berliner Lehranstalten und in die Akademie, z. B. Merian und Lambert, überhaupt bildeten in dieser seit dem Mathematiker Leonhard Euler die Schweizer ein Hauptelement. Es lag in Sulzer der Trieb, alles strebende zu fördern, alles deplacirte an seinen Posten zu bringen. Theolog von Pro-
303 fession, Naturforscher durch Neigung, war er erst als Hauslehrer zu Magdeburg in die poetischen Bestrebungen der Zeit hineingezogen worden, und zwar durch den Kreis jener gemüthvollen Freunde und Sänger (wie Gleim), die sich in Laublingen, an den arkadischen Ufern der Saale, um dem Pfarrer Lange und seine Doris sammelten. Sulzer, ein ganz encyclopädisch und teleologisch angelegter Kopf, von akademisch-administrativer Richtung, vermochte auch der Dichtung und Kunst, wie bisher der Naturwissenschaft, nur von moralischen und gemeinnützigen Gesichtspunkten aus Interesse abzugewinnen. Er studirte nicht nur in Bibliotheken und im Buche der Natur, er fand Lehrstühle der Philosophie auch in den Werkstätten und Ateliers, in den Comptoirs und Regierungscollegien, bei Gärtnern und Bauern. Als er nun sein lange erstrebtes Ziel, die Akademie, durch Maupertuis' vom Kirchenrath Sack gewonnene Fürsprache erreicht hatte, machte er die feinere Zergliederung der Seele und die Erforschung des Keims der Künste in ihr zum Mittelpunkt seiner Forschungen. Seit 1756 war er durch Combes Dictionnaire des Beaux-Arts auf den Gedanken einer Theorie der schönen Künste gekommen, d. h. einer Ästhetik und Poetik, dem Zeitgeschmack gemäß aufgelöst in ein Lexikon (seit 1771), die Frucht freier Pausen der leidensvollen zweiten Hälfte seines Lebens. Vielleicht wünschte er Winckelmann für die Kunstartikel (wie Bodmer für die poetischen) zur Seite zu haben. Er hatte ein klares Bewußtsein von der Würde der Kunst und ihrer Bestimmung, ein Theil des Nationallebens, ein Element der öffentlichen Erziehung zu werden. So war es in Griechenland, wo die Gesetzgebung um die Beförderung des guten Geschmacks und die Abwehr des schlechten sich bekümmerte. Wie er in der Rede De l'énergie dans les ouvrages des B.-A. ausführt, die er in demselben Jahre las, wo Winckelmann den Ruf erhielt, wird die Kunst durch den Zweck blosen Vergnügens, oder, wie zu jener Zeit, als Dienerin der Prachtliebe, herabgewürdigt und sinkt zu einem Schatten herab. Wenn die Philosophie uns über die moralischen Forderungen erleuchtet, so soll die Kunst,

*) Il lui restait encore une honneur à recevoir et un plaisir à goûter, avant que de voir disparaître la scène de ce monde. (Éloge de Sulzer.)

an Phantasie und Herz sich wendend, jenem Licht die Kraft hinzufügen, welche die nackte Wahrheit nicht hat. Die großen Muster jeder Vollkommenheit, die der Moralist mit Mühe dem Verstande vorführt, giebt der Künstler dem Auge zu sehen. Die Plastik bildet die Seele in Marmor und Erz, denn der Leib ist die sichtbar gewordene Seele, und die Seele ist ein Bild des höchsten Wesens. Aber nur die Griechen haben gefühlt, daß nicht blos menschliche, sondern sogar göttliche Eigenschaften dem Auge empfindbar gemacht werden können. Der Reiz für die Anstrengungen des Genies sei die Ehre, etwas zur Erhebung einer ganzen Nation beizutragen.

Dieser Gesichtspunkt war richtig und edel und ganz in Winckelmanns Sinne, er verliert nichts von seinem Werthe dadurch, daß Sulzer, wie Goethe sagte, ins Land der Kunst nur gereist, nicht aber darin geboren und erzogen 304
war, nie darin gelebt, gelitten und genossen hatte. —

Auf Winckelmann, der eben aus der besten römischen Gesellschaft bei seinem neuen Gönner Spinelli zurückkam, machte diese Eröffnung einen gemischten Eindruck. „Ich kann nicht leugnen, schreibt er zurück, daß mir bei Überdenkung des sulzerischen Vorschlags allezeit ein kleiner Widerwille wider mein Vaterland aufsteigt. . . Die Wahrheit zu sagen, es zieht mich kein starker Magnet nach Deutschland". Der vornehmste Grund sei die Liebe zur Freiheit: „ich bin ein wildes Kraut, meinem eigenen Triebe überlassen aufgewachsen, und ich glaubte im Stande gewesen zu sein, einen anderen und mich selbst aufzuopfern, wenn Mördern der Tyrannen Ehrensäulen gesetzt würden". Der römische Staat, ein Land, „wo Niemand befiehlt und Niemand gehorcht", war gewiß der Antipode von Preußen! Was den Dresdner Hof betrifft, so sei er demselben ebensowenig als Preußen verbunden, da das wenige, was er in Rom genossen, nämlich seit vier Jahren jährlich hundert Thaler, eine Beisteuer des Beichtvaters sei, den er deshalb, und dies sei sein einziges Bedenken, sehr beleidigen würde; aber hier sagte er nicht die Wahrheit, denn er wußte (an Berendis 29. Januar 1758 u. a.), daß jene Pension aus der Privatschatulle des Königs kam. — Er fürchtete die Sparsamkeit Friedrichs, die ihn nöthigen werde, eine geringe Figur zu machen.

Das fatalste an Berlin waren ihm die am Hofe eingenisteten Franzosen. „Was würde ich in Berlin für eine schlechte Figur machen, wo kein Gelehrter eine machen kann, zumal gegen d'Alembert, den der König jetzt kommen läßt, und gegen andere Franzosen, die in der Akademie daselbst herrschen und den Ton angeben!" Die mathematischen Wissenschaften, die in jener Akademie obenan standen, die Philosophie der Belle Wolfienne Formeys, ihres Secretärs, hatten wenig verlockendes. Der dortige Pariser Geschmack in Malerei und Sculptur war allen Italienern ein Dorn im Auge. Sonst galt Berlin in Rom für die schönste deutsche Stadt, der junge Principe

D. Bartolomeo Corsini, der 1753 dort war, erzählte, Theater, Arsenal und Schloß würde man auch in Rom bewundern.

Einen kleinen Kreis von Verehrern hätte er wohl an der Spree gefunden. Moses, Nicolai („geschätzte Namen"), Sulzer, Merian („theure Männer") verehrten ihn als Kunstautorität, und indem sie sich in seine Lehren hineinzudenken suchten, kamen sie auf ihre eigenen ästhetischen Probleme. Von des „werthen" Moses Schriften läßt er sich ein Bändchen (den Phädon) kommen: er nennt ihn „eins von den besten Büchern, welche ich gelesen habe. Schade, daß er ein Deutscher ist! würde der potsdamer Held sagen" (14. September 1763).

Winckelmann meint, wenn Sulzers Anschlag sich verwirkliche, so müsse
305 die erste Sache in Berlin sein, den Marquis d'Argens für einen unwissenden Esel aufs höflichste zu erklären; solche Leute seien ein Schandfleck aller gelehrten Gesellschaften; er dachte dabei an den Wisch über die Malerschulen (S. 39). Dies wäre indes übel angebracht gewesen gegenüber einem Manne, der sich fast dreißig Jahre lang Friedrichs Gunst zu erhalten gewußt hat, der bei völliger Unerfahrenheit in Hofmanövern, fern von Kabalen, nur seinen litterarischen Versuchen lebte; als Schriftsteller freilich nur ein amüsanter bequemer Schwätzer, bei dem die Feder, die er einst aus Noth ergriffen, nicht wieder zur Ruhe kommen wollte, wobei er alle seine Kenntnisse aus Bayle holte. Von dem Abenteurer im Abend- und Morgenlande war wenig mehr übrig geblieben in dem kränklichen hypochondrischen Gelehrten, als die Lebhaftigkeit seines funkensprühenden Gesprächs, sonst war er „gut bis zur Schwäche; arglos bis zur Leichtgläubigkeit, ein bonhomme am Hof", aber (nach Formey) der redlichste, dienstfertigste Freund der Schriftsteller. Ihm verdankte Sulzer jenen Urlaub, und Ernesti, Rabener, Gellert, Reiske ihre Audienzen in Sanssouci. —

Lieber verweilte Winckelmann bei dem Gedanken, daß Friedrich II. den Einfall haben möchte, selbst nach Italien zu kommen und dann auf ihn als Cicerone angewiesen sein werde. „Ich hoffe noch", schreibt er den 15. Mai 1764, „den König in Preußen hier genau kennen zu lernen, denn er hat an d'Alembert geschrieben, daß ihn nur die jetzigen Umstände von Polen verhindern, nach Italien zu gehen. Er hatte diese Nachricht von Watelet, dem d'Alembert eine Abschrift des Briefes geschickt. Der König war nicht nur des Krieges, sondern zuweilen auch der Politik müde*).

Nach Friedrichs eigenen Äußerungen sollte man glauben, daß Italien nicht soviel Reize für ihn besessen habe um ihn ernstlich an eine Römerfahrt denken zu lassen. Als seine Schwester die Markgräfin von Bayreuth diese

* Am 4. November 1765 schreibt er an die sächsische Maria Antonia: Ah! Madame, que V. A. R. continue de cultiver les arts; c'est le seul bien réel dont on puisse jouir dans le monde. Il faut dire du reste, comme Salomon: Tout est vanité.

Reise macht, schreibt er nach Florenz, wie er sich Italien vorstellt, vergleicht sich indes mit dem Fuchs in der Fabel und mit dem alten Galerensklaven, der von seiner Ruderbank die freien Leute mit Geringschätzung betrachtet, und entwirft sich ein Bild von Italien und Rom, im Stil des furchtbaren Sonetts Vittorio Alfieris: Vuota, insalubre region che stato ti vai nomando. Italien ist eine alte Coquette, die sich noch für schön hält und allerdings durch einige Schönheitsreste zu ahnen giebt, was sie einst gewesen. Außer den Spuren römischer Größe, außer den Schätzen, die frommer Betrug und Aberglaube Europa abgepreßt, und außer den Meisterwerken augusteischer und leoninischer Zeitalter gebe es heute nur noch die Soprani, schlechte maestri, elende Maler, Bildhauer, die noch unter ihnen sind, einen Papst der zum Almosenier der Könige geworden, ohnmächtige Kleinstaaten, viel Arglist, Witz, aber keinen Genius, ein Volk, bestimmt für das Sklavenjoch des ersten Eroberers, 306
ein göttliches Klima, schlechte Gesellschaft, viel Reichthum bei Geizigen, Mönche und Pfaffen aller Sorten, viel Zelotismus und keine Religion, viel Unwissenheit und Vorurtheil: kurz das Italien von heute gleiche dem Leos X. wie eine schlechte Kreidezeichnung einem Gemälde Guidos.

Mit Rom, meinte er, werde wohl das übrige Italien keinen Vergleich aushalten; er könne sich denken, wie seine Denkmäler uns den Welteroberer-zeiten nahe rückten, so daß dort ihr Ruhm, ihre Denkweise auf uns überzugehen scheine. Aber wenn Frankreich, Deutschland, Spanien, England und Polen die Geschenke der Vorfahren zurückforderten (schreibt er auf die Schilderung der Osterwoche), so würde der heilige Vater mit samt dem heiligen Colleg in den Ruinen des Campo Vaccino wohnen müssen, Kirchen mit Strohdächern haben, und die Leier mit saquebute die einzige Musik sein.

Der König liebte italienische und noch mehr deutsche Musik; er fand Geschmack an den Baumeistern des Cinquecento; nur in den bildenden Künsten fühlte er ganz französisch. Der Baron von Knobelsdorf, der Erbauer des Opernhauses, hatte auf seiner italienischen Reise (1738) entdeckt, daß die Franzosen mehr Talent für die Sculptur als für die Malerei hätten, er verehrte Vanloo und de Troy, von Italienern sei nur Solimena noch der alten Zeiten würdig. Bouchardon, Adam und Pigalle hätten die Sculptur zur Vollendung gebracht. Die Feldherrnwalhalla auf dem Wilhelmsplatz wurde solchen Franzosen übertragen. Was würde der König gesagt haben, wenn er den Ausdruck „unverschämte Urtheile" von dem Urtheil eines Russen von Stande über seinen Mercur von Pigalle gelesen hätte, ein Geschenk Ludwigs XV.! Winckelmann wünschte in der Freiheit Roms einmal zu dem Könige in solchem Ton sprechen zu können. „Ich wollte hier, wo ich mit Freiheit sprechen kann, in vierundzwanzig Stunden einem Prinzen, sonderlich aus Deutschland, wo alle die nicht Ausländer sind, zittern, mehr Wahrheiten sagen als derselbe, ich will nicht sagen gelesen, aber gehört. Sie glauben aber nicht, wieviel mehr

Eindruck eine ungewohnte Sprache einem Prinzen macht, als eine Postille. Wollte Gott, ich könnte hier den Prinzen sehen, mit welchem ich außer seiner Kriegsschule zu sprechen wünschte".

Im Jahre 1755 fand der König zu seinem Erstaunen, daß er eine gute Gemäldesammlung in Potsdam besaß, eine angenehme Promenade für ihn bei schlechtem Wetter. In der Rotunde stand die Familie des Lykomedes, das Stoschische Museum und die Münzen. Das Polignacsche Cabinet hatte er 1742 für 20 000 Thaler gekauft; auf ein Compliment Voltaires schrieb er wörtlich zurück:

Pourquoi remuer à grands frais
Les décombres de Rome entière,
307 Ce marbre et cette antique pierre?
Et pourquoi chercher les portraits
De Virgile, Horace, et d'Homère?
Leur esprit et leur caractère,
Plus estimables que leurs traits,
Se retrouvent tous dans *Voltaire.*

Später ließ er durch Bianconi (27) Statuen und Brustbilder aufkaufen (25. Juli 1767), Cavaceppi hatte sie zu ergänzen.

Das Sulzersche Project war schwerlich vor des Königs Ohren gebracht worden, und überhaupt scheinen keine weiteren Schritte gemacht zu sein; Winckelmann sah es als beseitigt an, besonders nach seiner Anstellung, warf es sogar weit weg, nicht ohne Bitterkeit. Wie Berg schrieb, ging im Herbst 1763 in sehr guten Berliner Häusern die Rede — „der König in Preußen lasse mich für seine Akademie kommen, und ich sei bereits unterwegs, woran gleichwohl der König, sowenig als ich Lust dazu bezeigt hätte, gedacht haben wird, zumal ich ein Deutscher bin, der ihm nur zum Erschießen gemacht zu sein scheint". Besonders ärgerlich war ihm der dabei gebrauchte pöbelhafte Ausdruck, daß er darum supplicirt habe. Da er besorgt, diese ungegründete Rede möchte nach Dresden dringen, so bittet er Franke, aus seinem Munde das Gegentheil zu behaupten. „Mit was für einem Herzen, ruft er aus, würde ich mich von dem höchsten Freunde (Albani) trennen können!" In Berlin, wo ein französischer Despotismus in der Akademie herrsche, könne er nicht hoffen, wie in Göttingen, deren Mitglied zu werden: eben habe der König wieder für die neue Kriegsschule lauter Franzosen verschreiben lassen, wie Toussaint. „Wenn mir auch vom Könige selbst ein Ruf käme", schreibt er den 16. Juli 1764, „so glaube ich so eitel zu sein, mich aus übriger Liebe gegen Sachsen zu bedanken". Er schätze die Luft mehr, als Essen und Trinken.

Ruf nach Berlin

Inzwischen arbeiteten dort oben ohne sein Wissen Freunde in seinem Interesse. Im Jahre 1765 starb der königliche Bibliothekar, der Geheim=

rath Gaultier de la Croze, mit dessen Amt auch die Aufsicht über das Cabinet der Alterthümer und Medaillen verbunden gewesen war. Die Bibliothek war in den letzten Jahren des kränklichen alten Herrn in Unordnung gerathen und auch vom Könige vernachlässigt worden; so wurde, wie Wilke mittheilt, seit 1749 bei jedem Jahresschluß ein bedeutender Überschuß von dem Curator zur Disposition des Königs und meist gegen dessen eigenhändige Quittung an den Hofstaatsrentmeister abgeliefert. Die Bibliothek stand noch 308
immer (seit 1661) im Seitengebäude des Schlosses nach dem Lustgarten zu, in dem großen Saale über der Hofapotheke, denn der Platz, wo sie jetzt steht, wurde erst 1774 gekauft, und der als des Königs alte Commode bekannte Bau von Boumann, nach einem Entwurfe Fischers von Erlach für das Eingangsgebäude der kaiserlichen Burg, 1780 vollendet.

Der König beabsichtigte nun, jene beiden Stellen zu trennen. Eine Cabinetsordre vom 24. Juli 1765 überträgt das Custodenamt dem seit elf Jahren an der Bibliothek beschäftigten Hofrath Stosch, der es schon seit 1761 besorgt hatte; er befahl ferner am 25. Juli dem Staatsminister Dorville, „einen gelehrten und zur Aufsicht und Unterhaltung einer öffentlichen Bibliothek recht sehr capabeln und in den Wissenschaften geübten Mann in Vorschlag zu bringen und allenfalls in Holland aufzusuchen". Noch vor dem Eingang des Berichtes (der im Februar 1766 erfolgte) kam eine Anfrage bei Winckelmann. Der bekannte Obrist Q. Icilius (Winckelmanns Commilitone aus Halle) war es, der ihm durch den Buchhändler Friedrich Nicolai schreiben ließ. Es hieß, der König habe ihm die erledigte Stelle des Aufsehers der Bibliothek und des Münz- und Alterthümercabinets zugedacht. Diese Stelle, die nur 500 Thaler trug, wolle er mit einer außerordentlichen Pension Winckelmann annehmlicher machen; er könne, schrieb Nicolai, die beträchtlichsten Bedingungen machen, weil der König ihn hochschätze und längst zu thun gewünscht, was er jetzt thut. Er giebt ihm ferner zu verstehen, daß der König 1500 Thaler bis 2000 zu geben entschlossen sei. Das hatte nun der König gewiß nicht gesagt; diese Andeutung war eine nicht recht begreifliche Leichtfertigkeit jenes abenteuerlichen Obristen, der seinen wunderlichen Namen einer dem Könige abgewonnenen Wette verdankte.

Auch wenn man sich erinnert, daß Anträge in Gestalt von Problemen eine ganz andere Beurtheilung erfahren, als wirkliche, so ist man doch überrascht, Winckelmann, der am 13. April geschrieben, es seien weder Anscheinungen noch Gründe, Rom gegen sein Vaterland zu verwechseln, als nun wirklich jener Brief am 29. August 1765 in Rom eintraf, so ohne jegliches Bedenken zugreifen zu sehen. Ob eine kleine Belästigung, die er kurz vorher 309
vom heiligen Offiz erfahren, mit im Spiele war? Er bekennt, damals zum erstenmale in Rom bei übler Laune gewesen zu sein; denn „bei seiner schweren Arbeit sei ihm auf Befehl des Papstes von der heil. Inquisition nach vor-

hergegangener Vereidigung eine schwere und höchst verdrießliche Arbeit, die in kurzer Zeit geendigt werden müsse, aufgetragen worden (ein Index); aber dem Befehle des Tribunals dürfe man nicht widersprechen". Wie dem auch sei, er vergaß von Stund an nicht blos die Franzosen der Akademie, das despotische Joch und die märkische Sandwüste, sondern auch die ewige Stadt, seinen alten Cardinal und die eigenen Pläne. Schon am 31. schrieb er zurück: „Ich habe den hohen Ruf überlegt und nehme ihn an". Der erhabenste und redlichste Freund, der ihm alles in allem war, der in seinem hohen Alter in seinen Armen zu sterben gewünscht hatte, kann zwar diese besorgliche Trennung nicht verschmerzen, er wünscht ihm abzurathen; allein die Ehre und Vortheile sind allzu überwiegend, als daß eine Einwendung stattfände: er sieht der Liebe des Vaterlandes in mir nach. Von dem italienischen Monumentenwerk hatte der Abdruck einer Platte schon begonnen, es sollte nun in Berlin ans Licht treten. Plötzlich entdeckte er in sich einen bisher schlummernden Patriotismus: „Ich empfinde jetzt mit einem Male, wie mächtig die Liebe des Vaterlandes ist, in das ich mit den größten Ehren zurückgerufen werde, ... die mir vorher unbekannt war und sein konnte, da es mir außer dem Vaterland wohl gegangen ist, sonderlich in Rom". Wieder wie einst bei dem Rufe nach Cassel erinnert er sich, daß sein innerer und natürlicher Beruf sei, ein Lehrer der Jugend zu sein, und dies wolle er nun werden mit Hintansetzung aller seiner Zeit und Bequemlichkeit, er wünscht nichts eifriger, als allgemein und einem jeden insbesondere nützlich sein zu können.

Was endlich die Bedingungen betrifft, so war es als ob er die Berufung schon in der Tasche habe, und der ökonomische König ihm hätte sagen lassen: Fordere nur! Damit durch Hin- und Widerschreiben keine Zeit verloren gehe, nahm er gleich das in Aussicht gestellte Maximum 2000. Dazu die nöthigen Reisekosten, und zwar sollten sie nicht blos versprochen, sondern wirklich übermacht werden; ferner Aufschub bis zum Frühjahr, Ankunft im Mai, um nicht, verwöhnt durch zehn Jahre Aufenthalt unter einem gütigen sanften Himmel, in der strengsten Kälte reisen zu müssen. Er verlangt endlich die eigenhändige Unterschrift des Königs unter seine Bestallung, zum ungezweifelten Beweis für den Papst. Er sieht das Stosch'sche Cabinet schon unter seinem Schlüssel; die Aussicht auf das an Stosch's Seite zu genießende Vergnügen ist ohne Ende. „Was wird mit meinem Glück können verglichen werden!" Er wünscht
310 Nachricht, wie er sich in der ersten Unterhaltung mit dem Könige zu verhalten habe; „denn auf die erste Figur, welche ich erscheinen lasse, wird sehr viel ankommen. Das Unglück ist, daß derselbe wird gezwungen sein, deutsch mit mir zu sprechen." Anfang October rechnet er ungesäumt abzugehen. Ja er malt sich schon aus, Rom nach dem Druck des Werkes wenigstens auf einige Monate wiederzusehen. —

Winckelmann hatte vom sächsischen Residenten Bianconi den Auftrag erhalten, einen Diamantschmuck für die Kurfürstin-Wittwe mitzunehmen, der auf dem Monte di Pietà versetzt gewesen und für tausend Scudi eingelöst worden war.

Dieser Zustand dauerte sieben Wochen: fünfzig Tage lang sah sich Winckelmann an als Bibliothekar Friedrichs, als Nachfolger Lorenz Begers im alten Schloß an der Spree. Da kam am 18. October 1765 ein Brief, der diesen Bau der Zukunft mit einem Schlage zertrümmerte. Der König, als der Vortrag aus Winckelmanns Brief geschehen, hatte sich an der Forderung von 2000 Thalern gestoßen und gesagt, „für einen Deutschen sind tausend Thaler genug." Der König hatte übrigens damals an den Wunden des Krieges zu heilen, er wollte der Stadt Berlin die russisch-österreichische Brandschatzung, zwei Millionen, bezahlen, er verwandte nach und nach vierzig Millionen auf die Herstellung seiner ausgesogenen, verödeten Lande.

Winckelmann fühlte sich um so tiefer verletzt, da ihm jene Forderung von Nicolai, als eine Sache worüber sich der König bereits erklärt habe, in den Mund gelegt worden war. Nach dem offenen Jubel hatte die Enttäuschung etwas tief beschämendes: er empfand es als Zurücksetzung seiner Person, seines Berufes und seiner Nation. Gegen Nicolai: „Ehe man einen Mann qual mi son io aufsprengt, hätte man seiner Sache sollen gewiß sein." Gegen Q. Icilius: „Er wird sich vielleicht schämen zu schreiben, weil er mich nicht genau kennen kann." Gegen den König: „Er weiß nicht, daß man einem Menschen der Rom gegen Berlin verläßt und sich nicht anzutragen nöthig hat, wenigstens so viel geben müsse als Jemand der von Petersburg gerufen wird ... Ich verlasse nicht das Eismeer, wie Euler, oder die Froschpfützen von Holland, wie Katt, sondern den schönsten Ort der Welt ... Doch sollte er wissen, daß ich mehr als ein Algebraist Nutzen schaffen kann, und daß die Erfahrung nur von zehn Jahren in Rom weit kostbarer sei als eben soviel Jahre Ausrechnung von Verhältnissen von parabolischen Linien, die man zu Tobolsk so gut als in Smyrna machen kann ... Ich kann mit ebensoviel Recht sagen, was ein Castrat in einem ähnlichen Fall in Berlin sagte: Ebbene! faccia cantare il suo generale!" Er vermuthete, der König verwechsele ihn mit einem ehemaligen Auditeur vom Prinz Heinrichs-Regiment aus Spandau, Ewald, einem Dichter von Epigrammen, „einem irren Menschen", der ihn „nackt und bloß" 1759 in Rom aufgesucht und viel geplagt, endlich gar verführt hatte, um ihm aus seiner Noth zu helfen, „sich in das Bekehrungsgeschäft zu mengen", es war sein erster und wie es scheint auch letzter Missionsversuch.

„Ich nahm den Ruf aus Liebe zum Vaterlande an ... Der König hätte versichert sein können, einen eifrigen Patrioten an mir zu haben, dem der Unterricht der Jugend am Herzen gelegen hätte ... Wenn des Königs 311

Absicht wäre, einen Samen des wahren Geschmackes bei sich auszustreuen oder einen zuverlässigen Richter über Sachen die die Kunst betreffen in der Nähe zu haben, so sollte man erwägen, daß ich einzig in dieser Art kann angesehen werden. Denn es werden sich nicht leicht, wie es bei mir geschehen, alle Umstände vereinigen, einen Deutschen in Rom zu bilden, und dieses kann mit allen Schätzen der Welt nicht bewirkt werden. Der König müßte betrachten, wieviel es gekostet hätte, einen Menschen in dieser Absicht reisen zu lassen, ¦welcher dennoch halbgebacken zurückgekommen sein würde. Hätte er mir wenigstens 1500 Thaler geboten." —

Darnach traten freilich Erwägungen hervor, welche die Überraschung und der Rausch nicht hatte zum Wort kommen lassen. Wie hatte er vergessen können, daß seine Entwürfe nur in Rom auszuführen waren, daß es eine Lebensbedingung seines täglichen Denkens und Forschens war, im Riesenbuch römischer Museen und Villen zu blättern, daß er zu spät dort oben gewahr geworden wäre, wie man nicht ungestraft unter Palmen wandele, ein Jahrzehnt römischer Freiheit genossen habe! Kurz, daß er schon viel zu tief eingewurzelt war, um noch eine Verpflanzung vertragen zu können. „Daß ich einem blendenden Schein ausgewichen bin", schreibt er Hagedorn (1. März 1766), „würde Sie weniger befremden, wenn Sie Rom wie ich kennten." — „Gott führe mir allezeit die Freiheit zu Gemüthe, die ich hier genieße!" — „Ich hätte eine Thorheit begangen." Und er wußte nicht einmal, daß er simpler Bibliothekar, ohne Museum, geworden wäre, daß er zu der Beschäftigung zurückgemußt hätte, an die er soviele schmerzlich beklagte Jahre verloren, gegen die er sich in Rom so beharrlich gesträubt hatte.

Zwar die Freunde, z. B. Stosch, gaben die Hoffnung noch nicht verloren; aber im Mai 1767 wurde die Stelle besetzt. „Es wird itzo bei euch bekannt sein, daß der König der Preußen einen völlig unbekannten französischen Frate Benedictinerordens zum Oberbibliothecario in Berlin kommen läßt, zur Kränkung der Deutschen, wie sie es verdienen; unterdessen schmerzt es mich, dergleichen zu hören. Der König hat diesem Pfaffen die Erlaubniß sogar von hier aus auswirken müssen, und der Weihbischof von Breslau hat des französischen Königs eigenhändigen Brief hierüber an ihn geschrieben, an den Papst geschickt."

Das schönste ist, daß dieser neue Bibliothekar nur ein Mißverständniß war. Der König hatte mit Interesse die Lettres philosophiques sur les physionomies (1748) des Lyoner Domherrn Jacques Pernety gelesen und bei einem Financier dieses Namens sich nach selbigem erkundigen lassen; dieser behauptete, es sei sein Bruder; sofort erhielt er den Auftrag, ihm die erledigte Stelle anzubieten. Dieser Bruder aber war der Benedictiner Anton
312 Joseph, Verfasser eines Werkes über ägyptische und griechische Mythologie. Des Klosters satt, nahm er den Ruf an und erhielt seine tausend Thaler

Gehalt aus den Geldern der Akademie. Er fühlte sich selbst am unrechten Platze und wurde von Stosch so lange gequält, bis er seinen Abschied nahm (1783) und nach Paris zurückkehrte († 1801). —

Das ist die Geschichte der Beziehungen Winckelmanns zu dem großen Könige. Es stand geschrieben, daß beide wenigstens einmal auf ihren Bahnen sich nahe kommen sollten. Der Schöpfer von Sanssouci wurde eines Tages auf den Gedanken gebracht, den Lehrer der Kunst in seine Hauptstadt zu ziehen, er ließ ihn fallen, weil jener sich zu hoch taxirte. Er berief an seiner Stelle infolge einer Personenverwechselung einen unbrauchbaren französischen Mönch.

Der Cardinal Stoppani

Man kann sich denken, daß Winckelmann den Antrag des Preußenkönigs vor den neugierigen Römern nicht geheim hielt. Da er sofort annahm, so kann er zuerst nicht daran gedacht haben, ihn zur Aufbesserung seiner diesseitigen Verhältnisse zu benutzen, „dem Hofe etwas abzudringen.“ Er sah, wie „fast ganz Rom Theil an seinem Entschluß nahm“, wie man dort „mehr als irgend geschehen war, eine Achtung gegen ihn merken ließ, die er kaum erwartet hatte.“ „Ich hoffe“, schrieb er den 26. October, „aus dieser mißlungenen Sache Nutzen zu ziehen, da sogar diejenigen Personen, denen ich wenig glaubte bekannt zu sein, meine Abreise von hier zu hintertreiben wünschten.“ Er glaubt, daß u. a. seine genaue Kenntniß römischen Grund und Bodens hierzu beigetragen habe.

Daß S. Heiligkeit etwas für ihn thun werde, stand um so weniger zu erwarten, da sie den Kopf voll Sorgen und Kummer hatte für ihre Schmerzenskinder, die Jesuiten. Aber Albani besprach sich mit dem einflußreichen Stoppani, Cardinalbischof von Palestrina, und dieser erklärte sich bereit, Winckelmann noch eine Pension von 100 oder 120 Scudi aus seinen eigenen Mitteln zu zahlen.

„Man hat gesucht“, schreibt er am 10. October Riedesel, „mich hier zu behalten, und der würdigste unter allen Cardinälen, Stoppani, hat mir durch den Cardinal Alexander eine ansehnliche Pension angetragen. Ich kannte denselben vorher wenig und habe zu Palestrina . . . nach gedachtem Antrag Freundschaft mit demselben gemacht. Wenn Sie Bekanntschaft mit einem Cardinal suchen, wird dieses der einzige für Sie sein; machen Sie sich als- 313
dann auf einige Stellen aus Horaz gefaßt, denn er kann ihn auswendig.“ Bei dem Besuch in Palestrina entdeckte er in der Villa Barberini ein altes Kriegsschiff, das er aufs genaueste zeichnete (Monumenti 207).

Auch Clemens XIII. ließ ihm unter der Hand vortheilhafte Anträge thun; eben jene Anwartschaft auf die vaticanische Custodenstelle nebst Pension, sowie auf des abgelebten Chevalier Vettori (der ihn aber überlebte) Stelle

über die Alterthümer in der Vaticana (die 1770 Amaduzzi erhielt) und endlich das nächste Canonicat am Pantheon, das nach Abzug einer Pension für den alten Herrn, der es abtreten würde, etwa 140 Scudi eintragen sollte und blos zum Sonntag verpflichtete. Dies alles zusammen würde seinen jetzigen Gehalt (320) auf 560 Scudi gebracht haben. „Sollte eine Stelle bei der Vaticana völlig offen kommen, hätte ich 200 mehr, folglich 760 Scudi.“

Giovan Francesco Stoppani, der letzte in der Reihe der Winckelmann-Cardinäle (seit (1753), geboren aus Mailändischem Adel 1695, früher Nuntius bei Karl VI., hatte sich seit 1747 in der Presidenza von Urbino, dann als Legat hier und in Ravenna den Ruf eines gerechten und freigebigen Statthalters erworben. Urbino verdankte ihm die Gründung des Inschriftenmuseums (Museo lapidario). Der große Palast der alten Herzöge, seit dem Tode des letzten vom Stamme der della Rovere, Franzesco Maria II. (1631) leer gestanden, schien ihm der geeignete Raum, die in Stadt und Land zerstreuten und zusehends zu Grunde gehenden Inschriften zu bergen. Den Anstoß zu der Idee gab die Sammlung des berühmten Fabretti, die sich noch zu Urbino in den Händen seiner Erben, vier Damen, befand; diese machten dem Legaten eine förmliche Schenkung. Am 17. Juni hatte er die ganze Fabrettische Collection beisammen.

Der Urbinate Raffaelo Fabretti (geb. 1619, gest. als Präfekt des vaticanischen Archivs zu Rom 1700, begraben in der Minerva) hatte einst die Landschaft Latiums zu Pferde nach Inschriften durchzogen, Höhlen durchkrochen, Felsen erklettert, ja man erzählte, daß sein treuer Gaul gelernt hätte, wenn antike Steine sich zeigten, dem Reiter durch Stehenbleiben einen Wink zu geben. Er war zu seiner Zeit der erste Antiquar Roms, obwohl er in der Kunst (nach Winckelmann) wie die früheren alle, bei aller Gelehrsamkeit wenig Einsicht zeigte.

Es war im Jahre 1754, als Stoppani dem G. B. Passeri zu Pesaro seinen Plan mittheilte, die geschriebenen Steine aus der ganzen Legation zu sammeln und in dem Bergnest (metropoli de' sassi) durch ihn würdig aufstellen zu lassen. Beide schrieben nun an Bekannte und Freunde in und
314 außerhalb der Provinz; die Urbinaten gaben alles her, was sie hatten; in namenlosen Örtchen fand man Basen von Kaiserstatuen, Aren, die einst dem spurlos verschwundenen Pitinum und Urbinum Metaurense angehört hatten. Vier Basen, die der Erzbischof zu Pilastern der Domkathedrale verwenden wollte, erwarb der Legat für 25 Scudi.

Die Aufstellung dieser kostbaren Zeugnisse der Vorzeit (deren Zahl sich bald auf 640 belief) geschah an den Wänden der Gallerie des Cortile, die durch Pilaster in 22 große Specchi getheilt wurden. In der ersten Gallerie befanden sich die 88 Reliefs alter militärisch-mathematischer Maschinen, die einst Valturio für Herzog Federigo gearbeitet; Stoppani ließ 17 hinzu-

fügen. Man unterschied Votivinschriften, kaiserliche und consularische, militärische, bauliche, Amts-, Ehren- und Grabinschriften; dazu kamen die christlichen Inschriften und symbolischen Reliefs des fünften und sechsten Jahrhunderts. Auf dreißig Marmortischen standen Urnen und Votivaren, Vasen zwischen Säulen, Torsen in Nischen, im Hof ragte der Coloß des Jupiter aus San Lorenzo in Campo (Suasa).

Wie überrascht ist man, zwischen diesen abgelegenen Bergen, in die nur der Cultus Raphaels hinauflockt, hinter den massigen Thürmen mit den weiten luftigen Loggien dazwischen, jene Arcadenpracht des Cortile sich öffnen zu sehen, des Werkes des Luciano da Lovrana aus der besten Zeit der Renaissance, und darin ein solches gelehrtes Museum, das ganz das Werk von Provinzialkräften war. —

Winckelmann setzte große Hoffnungen auf diesen neuen Gönner; die Verbindung trug sehr dazu bei, ihn von dem Gedanken an eine 'Änderung' abzubringen. Schon damals hieß es in Rom, daß der Cardinal Aller Wünsche zum künftigen Besitz des heiligen Stuhls habe. Auch der kaiserliche Agent schreibt an Kaunitz, er habe die Herzen von ganz Rom. Stoppani galt für geschickt zu regieren, er kannte die Höfe und ihre Interessen, er sprach gut, in Conversazionen pflegten sich die Ersten um ihn zu sammeln. „Wir sehen", schreibt Winckelmann im Februar 1768, die Wendung der Dinge prophezeiend, die sich dann an den Namen Ganganelli knüpfte, „dem Tode des Papstes entgegen, welcher eine erstaunende Veränderung in dem ganzen Systema der Verhältnisse der Staaten gegen den römischen Hof und sonderlich in der Religion, so wie die Sachen jetzt stehen, hervorbringen muß; und alle Wünsche gehen auf den würdigsten Cardinal Stoppani, meinen Wohlthäter". Er sollte dann die Kosten zu einer Unternehmung auf Elis hergeben, diesem Lieblingsprojekt der letzten Jahre Winckelmanns, für das er auch den Herzog von La Rochefoucauld gewonnen hatte. Er war überzeugt, daß diese Expedition an einen Ort, wohin noch kein Gelehrter oder Kunstverständiger gedrungen war, unsere Kenntnisse in der griechischen Kunst wie in der Gelehrsamkeit und Geschichte dieser Nation 315
erweitern werde. Die Reise müßte unternommen werden mit einer Vollmacht der Pforte, wie sie Fourmont hatte, an allen Orten graben zu lassen. Fourmont habe in den Trümmern von Amyklae, die er von fünfzig Leuten aufgraben ließ, seltene, ja die ältesten bekannten griechischen Inschriften entdeckt. Was sei aber in Absicht der Werke der Kunst das ganze Lacedämonische gegen die einzige Stadt Pisa in Elis, wo die olympischen Spiele gefeiert wurden. Hier waren Statuen aller Helden und berühmten Personen der Griechen aufgestellt. „Ich bin versichert, daß hier die Ausbeute über alle Vorstellung ergiebig sein, und daß durch genaue Untersuchung dieses Bodens der Kunst ein großes Licht aufgehen würde". —

Winckelmann hinterließ seinen Plan als Vermächtniß der Zukunft; erst nach hundert Jahren ist er verwirklicht worden, aber nicht mit dem Gelde der Fremden. Eine Fügung des Geschicks wollte, daß unverhoffter Weise seinem Vaterland, dem unter Kaiser Wilhelm wieder geeinigten Deutschen Reiche, die Ausführung dieses Testaments zufiel, als schönste humane Bekrönung der eben errungenen politisch-militärischen Erfolge.

Wirklich fehlten Stoppani im Conclav von 1769 nur wenige Stimmen an der vorgeschriebenen Zahl. Aber die antijesuitische Strömung ging damals so hoch, daß ihm sein früherer Beitritt zum Breve gegen Parma (1768) den Verdacht der Begünstigung dieses Ordens und die französische Exclusive brachte. Seitdem lebte er zurückgezogen und starb am 18. November 1774, der letzte seines Stammes.

La Rochefoucauld und der Graf von Stargardt

Der vom alten Fritz keine 2000 Thaler werth geachtete Gelehrte hatte wenig Zeit, seiner Verstimmung nachzuhängen. Statt daß er nach dem fernen deutschen Hof hinaufreiste, kamen, wenn auch nicht der König, doch eine ganze Reihe kleinerer Fürsten zu ihm nach Rom und begehrten seine Dienste. Und so bekam er doch, wenn auch in freier Weise, einen Geschmack von Hofwesen und Herrendienst. Mit den Studien war es freilich vor der Hand aus: es kostete Mühe, die schon in Bewegung gesetzten Arbeiten nur keinen Stillstand erleiden zu lassen. Doch war es nicht Eitelkeit und Gewinn allein, was ihn bewog, sich der zeitraubenden Rolle des Antiquario nobile zu bequemen, ja für ein Jahr fast ganz in ihr aufzugehen. Sein Genius schickte ihm Exemplare, zu denen man auch als Menschen Beziehungen haben konnte. Für Welt-, Zeit- und Menschenkenntniß war dieses unruhige Jahr vom October 1765 bis zum October 1766 immerhin nicht ohne Gewinn.

316 Es war noch keine Woche vergangen seit dem Brief von Berlin, da erschien, am 26. October, Monseigneur Melon im Palast Albani, um Winckelmann einen Schwarm von reisenden Franzosen zuzuführen. „Es war der junge Louis Alexandre, Herzog von La Rochefoucauld-Guyon (1743—1793), ein Neffe des Cardinals Frédéric Jérôme, mit Begleitung: ein Secretär Morellet, der Mineralog Desmarest, Aufseher der königlichen Manufakturen, Verfasser der Conjectures sur les tremblemens de terre, mit dem Winckelmann noch später über antike Steinarten correspondirte; endlich ein junger Lyoner Maler. Zum Glück waren sie ‘ihrer Nation, wie er sie kannte, nicht völlig ähnlich’. Er suchte den jungen Duc in seiner Wohnung bei Trinità de' Monti auf und fand in dem ihm sehr warm empfohlenen den süßesten, gesittetsten und gelehrtesten jungen Mann, den er je kennen gelernt. Sogleich äußert sich sein angeborener seltener Schulmeistertrieb,

er findet, daß er nie vergnügter ist, als wenn er unter den Reisenden würdige Menschen nach seinem Sinn findet; er beschließt nun, so viel es immer die Zeit zuläßt, aus demselben einen Antiquar zu machen, der wenigstens mehr lernen solle als Watelet, das Orakel des Herrn von Hagedorn und anderer Deutschen. „Franzosen von diesem Schlage ziehe ich allen Engländern vor". Wirklich dauerte diese Verbindung über des jungen Mannes Römerfahrt hinaus. Er brachte ihm von Neapel Zeichnungen neugefundener Bilder (der Jo) mit; dagegen die ihm ans Herz gelegte Expedition nach Velia (von Pästum aus) betreffend, bewies er seinem Lehrer, daß die Neugier die Kosten nicht trage, da nur noch Stadtmauern übrig seien, und aus Mangel gebahnter Wege die fünftägige Reise zu Schiff gemacht werden müsse. Dagegen ließ er ihm im Februar hundert Scudi zur Unterstützung der Monumenti zurück, beförderte deren Vertrieb in Frankreich und erbot sich (1767), wenn Winckelmann nach Paris kommen wolle, eine Gesellschaft für die griechische Reise zusammenzubringen, von der jener die Hauptperson sein solle, und zwar auf Kosten des Hofes.

La Rochefoucauld wurde 1782 Mitglied der Akademie der Wissenschaften; bei der Versammlung der Notabeln und der Generalstaaten war er als Vertreter der Stadt Paris einer der ersten, die sich dem dritten Stande anschlossen. Er brachte am 27. Juni 1789 die Frage der Freiheit der Neger auf die Tagesordnung, stimmte für Abschaffung der Orden, aber für Beibehaltung des Katholicismus als Staatsreligion. Später mit der Umsturzpartei zerfallen, wurde er auf dem Wege nach den Wassern von Forges vor den Augen seiner Mutter und Frau ermordet, der die Elenden vorher 20 000 Frcs. für sein Leben abgepreßt hatten.

Als Winckelmann am 14. November dieser Gesellschaft die Villa zu Castello zeigte, kam eine andere, Tags zuvor eingetroffene Karawane dazu, die sich um einen Grafen Stargardt, kaiserlichen Offizier, schaarte. Unter 317
diesem Namen war der Prinz Georg August von Mecklenburg-Strelitz (1748—1785) verborgen, der jüngste Bruder des regierenden Herzogs Adolf Friedrich und der Königin Sophie Charlotte von England. Ihn hatte, wie alle seine Geschwister, Winckelmanns Jugendfreund, der Propst Genzmer in Stargardt, erzogen. Graf Moltke, dem er einen Brief und ein Geschenk seiner Schwester aus England nach Paris überbrachte, hatte ihm jenen Glasgower Homer mitgegeben. Besonders hoch nahm es Winckelmann auf, daß der 'liebenswürdige' siebzehnjährige Prinz ihn gleich nach seiner Ankunft und gar in der Villa aufgesucht habe, und daß er Rom ein ganzes Jahr genießen wollte. Dies „allerliebste Kind" hatte (nach einem im Besitz des Herrn Spalding in Neustrelitz befindlichen Miniaturbild) eine schlanke, schmächtige Figur, ein sanftes blaues Auge, ein feines, nicht gerade gefälliges Gesicht.

Der Cardinal entließ ihn seiner Arbeit in der Vaticana, der Prinz schloß sich an ihn wie ein Sohn; er selbst kam nun allmorgendlich nach der Via della Croce in das Haus des Bankiers Barazzi, um den Prinzen zum Giro abzuholen. „Ich sehe, schreibt er, diesen durchlauchtigen Zögling an als ein Pfand, das mir von denen, die mir ihn empfohlen, und von allen die an demselben theilnehmen, anvertraut ist. . . Er ist mir Freund, Sohn, Schüler und Spießgeselle. Ich kehre mit demselben zu meiner verflossenen Jugend zurück, und der Unterricht geschieht in Lachen und Scherzen". Der Königin von England wurden nun Winckelmanns Schriften von Dresden aus übersandt. „Es ist eine Dame von erhabenen Eigenschaften, die beständig liest und eine wahre Patriotin ist". Kästner machte für ihr Bild die Verse:

Der Tugend Bild, das Menschen froh beglückt,
Das ist das Bild, das hier entzückt.
Stolz fühlt Germanien bei ihr:
Der Brite hat sie doch von mir.

Gleich in den ersten Tagen, bei einer Fahrt vor Porta Salaria, hatte der Prinz das seltene Vergnügen, mit Winckelmann einen Tags vorher gemachten Fund noch auf der alten Stelle zu sehen. Es war im Weinberg Verospi, in den salustischen Gärten, „wo man jedesmal wenn gegraben wurde, Alterthümer gefunden hatte". Auf ovalen Sockeln sah man zwei junge Mädchen in halber Lebensgröße, leider ohne Köpfe, in einem sehr dünnen leichten Gewand, halb liegend, die eine Hand auf den Boden stützend, die andere vorwärts gestreckt, wie wenn sie Würfel ausgeworfen hätten. Der Marmor war der feinste parische, die Figuren von hoher ausnehmender Schönheit, vielleicht Werke der besten Zeit. Da von den Würfeln keine
318 Spur zu sehen war, wohl aber ein Bogen, so verfiel Winckelmanns Phantasie auf die Idee zweier Amazonenkinder, die anfangen, sich mit dem Bogen zu üben und jetzt nach der Übung ausruhen und spielen. Später freilich erinnerte er sich, daß sie den Knöchelspielerinnen des Cardinal Polignac (jetzt in Berlin) in Größe, Lage und Kleidung vollkommen ähnlich sähen; auch zwei Kinder fielen ihm ein, die vor drei Jahren Lord Hope erstanden hatte, wo das verspielende betrübt neben dem gewinnenden stand, das voller Fröhlichkeit dasaß; er hatte Amor und Ganymed darin vermuthet (Apollon. Argon. 3, 117). — Daneben kam ein großer Leuchter zum Vorschein, auf der dreieckigen Basis waren Zeus und der junge Hercules in Relief; diesen Marmorcandelaber kaufte der Prälat Zeleda, ein aufsteigendes Gestirn unter den römischen Sammlern. Die Mädchen, sowie die Gruppe Amor und Psyche (S. 25) erwarb der damals in Rom weilende General von Walmoden aus Hannover, der Sohn der bekannten Gräfin von Yarmouth. Er hatte schon viel Geld in alte Denkmäler gestreut, die ihm Abbacini und

Cavaceppi ergänzten. Winckelmann meint, er werde der erste sein, der dergleichen in seinem Lande sehen lasse. Unter den vielen geschnittenen Steinen, die er zusammengesucht, war auch der schöne Cameo mit dem Kopf des Caligula. Walmoden rühmte Winckelmanns Gefälligkeit gegen lernbegierige Freunde der Künste des Alterthums.

Acht Monate währte der Besuch des Prinzen, während deren Winckelmann täglich mit ihm ging und aß — eine lange Zeit, wo er denn doch endlich merkte, „daß es nicht angewandt sei“. Und als der Prinz von seinem Abstecher nach Florenz zurückkam, wollte er nicht mehr mit ihm gehen und erschien höchstens noch zur Tafel. — Dieser Prinz starb früh, als österreichischer Feldmarschall, unvermählt, seine Leiche wurde erst vor einigen Jahren aus Ungarn nach dem Erbbegräbniß zu Mirow gebracht (nach Mittheilungen von Hermann Kindt in Neustrelitz).*)

Der Fürst von Dessau

Keine unter den Begegnungen der letzten Jahre hat Winckelmann inniger beglückt, freudiger aufgeregt, als die am Schluß des Jahres 1765 mit dem Fürsten von Dessau. Er war der einzige regierende Fürst, dem er nahe 319
treten sollte. Schon ein Halbjahr hatte er ihn mit Spannung erwartet: „ich kann demselben, da er aus einer unvergleichlichen Schule kommt, Geschmack und Lust zutrauen“. — „Indem ich dies schreibe (28. December), kommt der würdige regierende Fürst von Anhalt Dessau, der gestern hier angelangt ist, in mein Zimmer. . . . Es war des Abends ziemlich spät, er kam, von einer einzigen Person begleitet, zu Fuß zu mir um unerkannt zu sein, allein mit einem Stabe in der Hand, und wartete in des Cardinals Vorkammer, bis ich mich von diesem losgemacht hatte. Ich bin von Dessau, sagte er, und habe Ihres Beistandes nöthig, lieber Winckelmann. Hundertmal küßte ich ihm die Hände auf diese Worte, denn ich erkannte ihn aus dem Bilde seines Vaters“.

Es war ein fünfundzwanzigjähriger Mann von hoher kräftiger Gestalt, „scharfbezeichnenden Zügen, voll natürlicher durch eigenthümliche Güte gemilderter Lebhaftigkeit“. Der Vater, dessen sich Winckelmann so gut erinnerte, war ein Sohn des alten Dessauers, Leopold Maximilian, einer von fünf Brüdern, die sämtlich preußische Generale waren. Er eroberte Glogau, focht bei Mollwitz, überrumpelte Breslau und wurde auf der Wahlstatt von Czaslau

*) In der großherzoglichen Bibliothek in Neustrelitz befindet sich noch das dem Prinzen geschenkte Exemplar der „Description“, mit des Verfassers Beischrift aus Hesiods Werken und Tagen (361 f.)

Καν [statt *Εἰ γάρ κεν καὶ*] *σμικρὸν ἐπὶ σμικρῷ καταθείης* [statt *καταθεῖο*]
Καὶ θαμὰ τοῦθ᾽ ἔρδοις [*τάχα κεν μέγα καὶ τὸ γένοιτο*].

Feldmarschall. Er war früher ein nichtrauchender Genosse des Tabakscollegii gewesen, wo er keine Pfeife zum Schein in den Mund nehmen wollte, und wenn der König für den Tabak disputirte, so verfocht er die Prädestination gegen den alten Herrn.

Der Sohn Leopold Friedrich Franz (1740—1817) hatte einen Theil des siebenjährigen Krieges als Freiwilliger an der Seite des Onkel Moriz mitgemacht, aber nach der Schlacht bei Collin wegen Krankheit oder weil er an Friedrichs Glück verzweifelte, den Dienst verlassen, und nach der Volljährigkeitserklärung durch den Kaiser mit zwanzig Jahren die Regierung übernommen. Dieser Entschluß kam ihn und seinen Unterthanen theuer zu stehen; das kleine Land wurde wie Feindesland behandelt und hatte bis zu einer Million Kriegssteuern zu zahlen. Der Fürst bezahlte sie selbst, wobei er seine ererbten Juwelen samt dem Silberzeug verkaufte. Dann aber beschloß er ein Friedensfürst zu werden, und da die ihm vom Oheim Dietrich gegebene Erziehung — eben eine fürstliche Erziehung nach damaliger Schablone war, so unternahm er es, sich selbst für seinen Beruf zu erziehen. Er gehörte zu den Fürsten, die die Heilung der Wunden des Krieges, die Hebung der Volksbildung und Milderung der rohen Sitten durch Künste und Wissenschaften als ihre Mission betrachteten. „Das Schöne mit dem Nützlichen" war sein Wahlspruch. Als Lehrer seines Lebens verehrte er Rousseau,
320 Gellert und Lavater. Im Park zu Wörlitz befand sich eine Pappelinsel, dem Genfer Bürger geweiht, „der den Witzling zum gesunden Verstand, den Wollüstling zum wahren Genuß, die irrende Kunst zur Einfalt der Natur, Zweifler zum Trost der Offenbarung mit männlicher Beredsamkeit zurückwies". Unter Gellerts Büste stand: „Heil dir, du hast mein Leben, die Seele mir gerettet du".

Zu diesem Plan fürstlicher Selbsterziehung gehörte auch die große Reise, die er unter dem Namen eines Grafen von Sandersleben machte. Begleiter waren sein jüngerer Bruder, Hans Jürgen, der Oberhofmeister von Behrenhorst, ein natürlicher Sohn des alten Dessauers, und der junge sächsische Baron Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf (1736—1800), sein „einziger Vertrauter, Rathgeber und Herzensfreund". Da die Reise der Absicht dienen sollte, den Wohlstand des Landes durch bessere Cultur zu heben, so wandte man sich zuvörderst nach England, das vom volkswirthschaftlichen und gewerblichen Gesichtspunkte studirt wurde. Öfter nannte er es sein zweites Vaterland. Er schöpfte dort die Vorliebe für Gartenkunst und Gothik, die er später in mancher kleinen Kirche seines Landes anbrachte, während auf Erdmannsdorf die eben erschienenen, vielbesprochenen Prachtwerke über Palmyra und Athen einen solchen Eindruck machten, daß er seine bisherige behagliche Indolenz abschüttelte und die alte Baukunst zum Studium seines Lebens erkor, das sich fortan zwischen Bereisung der vorhandenen Reste und

einer Übersetzung des Vitruv theilen sollte. Von dieser brachte er nur drei Bücher fertig, sein Freund A. Rode übernahm die Vollendung.

Die zweite Reise ging nach Italien. Erdmannsdorf kannte es schon seit 1761, wenigstens bis Florenz. Er hatte Winckelmann einen schönen Dante mit nach Rom nehmen sollen, den ihm L. Usteri in Venedig übergeben; sich aber „in Florenz dermaßen in Schulden gesetzt, daß er ausweichen mußte;" der Kammerherr von Werthern rettete das Buch unter den zurückgebliebenen Sachen.

Der Herzog war der erste, der Rom ganz nach Winckelmanns Herzen sah, ein Phönix der Prinzen, das Muster der Prinzen und Menschen. Schon weil er die ewige Stadt acht Monate werth achtete. „Er reiset nach Art der alten Weisen. . . Dem ärmsten Maler der nach Rom kommt, kann derselbe ein Beispiel sein, jeden Augenblick zu nützen. Er ging in die geringsten mythologischen Kleinigkeiten hinein und erhob sich bis zum Erhabenen der Kunst. . . Er hat hier keinen Augenblick verloren zugebracht, so und nicht anders als wenn er den strengsten Aufseher über sich gehabt hätte". Er und Erdmannsdorf schienen von den Ergebnissen ihrer Studien einst ihr Brot verdienen zu wollen. Ein solches Beispiel riß die Begleitung mit fort, — Hans Jürgen, „ein Bild der echten deutschen Redlichkeit und des alten Schlages, ehe wir Bastarde und Affen wurden", that dasselbe; als dieser später nach Paris ging, mußte er auf Winckelmanns Erinnerung feierlich versprechen, „nicht auszuarten".

Der Fürst schloß sich ihm ganz auf, theilte ihm alle seine Gedanken, auch die Wünsche, Pläne und Entwürfe zur Verschönerung seines Landes mit, und er, Freudenthränen vergießend und sich Glück wünschend, einem solchen Fürsten nahegekommen zu sein, gab sich ihm ganz und mit der unbefangensten Offenheit hin. „Wir wurden", erzählte der Fürst, „so heiter und gesprächig, als wenn wir schon lange miteinander umgegangen wären". Sie blieben bis nach Mitternacht beisammen; sie wurden eins und schlossen einen Freundschaftsbund.

Der Fürst war verlobt mit der Markgräfin Louise Henriette Wilhelmine 324
von Brandenburg-Schwedt, der Tochter seiner Tante Leopoldine Marie, und da diese bei Friedrich in Gunst stand, so hoffte man von nun an versöhnlichere Gesinnungen. „Die ihm verlobte Schönheit", schreibt Winckelmann, „die ich aus ihrem Bilde kenne, kann sich versichert halten, einen Gemahl an ihm zu haben, sowie ich ihn als Freund und Menschen kenne. Ich habe vor Freude geweint, einen so edlen Zweig aus einem wilden Stamm und einen Fürsten und patriotischen Deutschen zur Ehre unseres Volkes zu kennen. . . . Ein Prinz, der ein Kaiser sein sollte, sowie er ein Menschenfreund ist. . . . Er ist von Natur geschaffen, ein würdiger Bürger und Freund zu sein, und diesen Endzweck der Natur erfüllt er und erhöht ihn durch seine Geburt,

durch seine Gestalt und durch seine einnehmende Herunterlassung. Er ist nicht im Stande, lasterhaft zu sein. . . . Kein edler Herz kann in einem sterblichen Leibe wohnen, die Gottheit selbst würde in seiner Gestalt und Seele eingekleidet nichts verlieren; ja man könnte sagen: von Gott selbst gezeugt, aus Gott geboren, gottähnlich, denn alle menschlichen Tugenden sind im höchsten Grade in dessen edler Seele vereinigt".

Mit Ankäufen ging es diesmal sparsam; er ließ sich malen; aber als strenger Wirth besorgt er, sein eigenes Vergnügen gereiche zum Nachtheil seines Landes. Die den Lustsitz zu Wörlitz zierenden Statuen und Gemälde, Erinnerungen an Rom und Pompeji, Kaiserbüsten und Copien von Cavaceppi brachte Erdmannsdorf von einer späteren Romfahrt (1770) mit. Eine schöne Vase, eine Statuette des trunkenen Hercules, die Albani schenkte, das war alles. „Er sagt: In England kann man ein ordentlicher Mensch werden, in Frankreich geht man unter, in Italien sind es Natur und Kunst, das Alterthum in seinen herrlichen Gebilden und die Ruinen einer untergegangenen Welt, was den Geist erhebt und nährt, wenn auch das Herz leidet". —

Zu diesem Kreise gesellte sich ein Engländer, der für uns interessanter ist, als die sämtliche besternte Gesellschaft, ein Schriftsteller, dessen Romane ihm mehr als irgend einem Anspruch auf den damals vielbegehrten Namen des Originalgenies gaben. Der eine war schon in die Welt ausgegangen und man pflegte ihn mit Fragen darüber zu quälen, er versicherte dem Fürsten,
325 daß er ihn selbst nicht verstände. Zu dem anderen lieferte die Reise, auf der wir ihn hier treffen, die Eingebungen: es ist **Yorick**. Als er den Tristram Shandy vollendet, war er durch Blutspeien dem Tode nahegekommen, die Ärzte schickten ihn nach Neapel. „Ich habe", schrieb er den 20. December 1763, „mein Tintenfaß geleert und richte mein Antlitz — nicht nach Jerusalem, sondern nach den Alpen. Ich sehe wohl, ich muß noch einmal vor dem Tode ausreißen, solange ich die Kraft habe; ich werde nach Neapel gehen und sehen, ob die dasige Luft meine arme baufällige Hütte wieder in Stand setzt". Der Herzog hatte Sterne schon in England kennen gelernt, er kam mit ihm nach Rom; aus Florenz schrieb er den 18. Dezember: „In fünf Tagen werde ich den Vatican betreten und allen Heiligen im Pantheon vorgestellt werden". Neapel that ihm so wohl, daß er bald neuen Lebensstoff in sich fand und hoffte, zehn Jahre seinem Leben zugelegt zu haben. Bei den Kirchenfesten brachte er die Gesellschaft durch seine Einfälle oft in nicht geringe Verlegenheit.

Am Neujahrstage kam die englische Kolonie in Bewegung durch einen Todesfall, bei dessen Kunde man sich wunderte, daß er erst jetzt eingetreten sei. Der König von England, Jakob III., geboren im großen Jahre 1688, war gestorben. Bei der Todtenfeier im Gesù las man über der Thür die Worte: Religionis ergo | ab avitis regnis exulare coactus | exul ipsa

Religio | parentat. Eine Congregation von Cardinälen beschloß, seinen Erstgeborenen, den Prinzen Karl Eduard, nicht anzuerkennen. Nur zwei Cardinäle, Orsini und Guglielmi, außer den Gesandten von Frankreich und Malta besuchten den „Baron Douglas", nur Guglielmi nannte ihn Maestà. Die Römer aber waren empört, daß ein Papst diesem Hause, dem tragischen Opfer der Religion, den letzten Stoß gebe; sie riefen der Carosse des großen Grafen Douglas nach: Evviva il Rè d'Inghilterra! Vostra Maestà stia sicura che Dio può più del diavolo. Als der Prätendent pro rege Carolo III. Messe lesen ließ, verbannte der Papst alle Directoren der Kirche. Die Jesuiten riethen hierzu, weil ihre englischen Missionen damals guten Fortgang hatten. —

Um jene Zeit war unser Freund, wie er selbst sagt, der geplagteste Mensch in Rom. . . . „Der Prinz von Meklenburg will ohne mich nicht aus dem Hause gehen; ich muß zwei Stunden essen, da ich mit einer Viertelstunde fertig werden könnte. . . . Alle (jener, Dessau und der Franzose) wünschen, daß ich um jeden den ganzen Tag wäre. Mein Herr und Freund will seinen Antheil an mich auch nicht fahren lassen, und alle Fremde (denen man wenigstens einige Gefälligkeit erzeigen muß) kommen mit Briefen an mich, und auf soviel andere muß ich des Wohlstandes wegen antworten. Ich behalte sehr wenig Zeit für meine eigene Arbeit übrig, welche gleichwohl alle meine Zeit erfordert". Er machte damals auch die Bekanntschaft des toska- 326
nischen Gesandten Baron von S. Odile, bei dem er zuweilen aß.

Und doch, als diese achtmonatliche Gewohnheit abgebrochen werden sollte, wäre er am liebsten mit seinem Fürsten fortgezogen. „Hätte mich nicht der leidige Teufel geritten, ein italienischer Autor zu werden, ich wäre gewiß mit demselben aus Rom gegangen". Und da ein Besuch in allernächster Zeit in Aussicht genommen wurde, so fürchtete er, seine Knochen zwischen Berlin und Dessau zu lassen.

Der Fürst schrieb an ihn wie an einen Freund, — von seinem Glück als Bräutigam, als Gatte. So am 8. August, zwei Wochen nach der Hochzeit: „Ich schließe diesen Brief in Gegenwart meiner Prinzessin. Sie ist schöner als alle alten Köpfe, und in ihrem Charakter, der stets das vorzüglichste ist, übersteigt sie das höchste Ideal. Ich kann mich hierbei des Ausdruckes bedienen, den Sie über die Kunst beim Apollo angebracht haben: wenn man was zu gut beschreibt, fürchtet man gemeiniglich, es dem zu zeigen, der es beurtheilen soll; ich freue mich aber um so mehr, Sie einstens hier zu sehen, damit Sie an dem Glück, das ich mit meiner Prinzessin genieße, Antheil nehmen können". — Diese Ehe galt gleichwohl nicht für glücklich, weil bei aller Verehrung und zuvorkommenden Erfüllung der Wünsche „die Charaktere nicht zusammenpaßten". Die Wahrheit ist, daß sie nicht seine erste Liebe war. Er hatte vorher ein Verhältniß gehabt mit einem schönen,

liebreichen, sanften, anspruchslosen bürgerlichen Mädchen. Er wollte die Regierung seinem Bruder abtreten und nach England gehen. Friedrich (den er mehr gefürchtet zu haben gestand als Napoleon) war dazwischen getreten.

Sein Begleiter Erdmannsdorf hatte die römischen Monate benutzt, sich von Clérisseau in die antike Baukunst einführen zu lassen. Wörlitz wurde nach seinem Plane gebaut (1769); der Fürst wäre im Stande gewesen, ein gothisches Schloß aufzuführen. „Er trat", sagt A. Rode, „mit allen Künsten in Bund, diesen sumpfigen, unansehnlichen Ort, welcher bis dahin nur ein düsteres Jagdschloß hatte, zu einem Aufenthalte umzuschaffen, der über Deutschland hinaus mit Bewunderung genannt wurde". Karl August und Goethe kamen oft hierher zu Hoffesten und Jagden. „Er ist eine der schönsten Seelen, die ich kenne, schrieb dieser, so rein und lauter, man wird besser bei ihm." An Goethe fand der Herzog auszusetzen, daß er Kunst und Natur über die Menschheit setze, nur die sinnliche Seite am Menschen hervorhebe und um die sittlich-religiöse Bildung des Volkes sich gar nicht kümmere.

Als er den Tod Winckelmanns erfuhr, sagte er zu der Herzogin; „Louise,
327 ich habe einen einzigen Freund verloren, und du einen Anbeter der nicht zu ersetzen ist"; und Erdmannsdorf die Hand reichend: „wir wissen, was wir an ihm hatten". Von Niemandem sprach er lieber, und wie ein dankbarer Schüler, „mit einer Art frommer Begeisterung".

Der Fürst Franz regierte 59 Jahre lang. Er war so glücklich, sein Land im Ruf der Aufklärung und Wohlstandes vielen anderen voran zu sehen. Aber er überlebte alle seine Brüder und Kinder, und es war ihm beschieden, am Abend seines Lebens eine viel furchtbarere Heimsuchung seines Ländchens durch die Kriegsgeißel zu erleben, als die, deren Anblick ihm einst seinen Lebensplan eingegeben hatte. Wieviel mal ist das anhaltsche Bataillon aufgerieben worden! Noch einmal verkaufte er sein Silbergeschirr, schloß Theater und Capelle. Seine feste Würde nöthigte dem Corsen Achtung ab, den er in Hofuniform und mit dem schwarzen Adlerorden empfing. — Noch im Sterbejahre, als er sich alt und lebenssatt nach Luisium zurückgezogen hatte, ließ er sich aus Winckelmanns*) Schriften vorlesen und erzählte von ihm.

---

*) Seine gewiß besonders originellen und liebenswürdigen Briefe sind von dem Nachfolger verbrannt worden. In der austrocknenden Luft des Hofes wird eben jeder Ausdruck menschlich-warmer Beziehungen zum Fürsten, selbst wo er wie hier als aufrichtige Verehrung erscheint, als unziemlich empfunden. Auch Vergötterung hat sich an die vom Hofmarschallamt genehmigten Riten zu binden.

Der Erbprinz von Braunschweig

Kurz vor der Abreise des Friedensfürsten wurde ein wenige Jahre älterer deutscher Prinz in Rom angekündigt, der aber bereits auf der Schaubühne der Geschichte eine glänzende Rolle gespielt hatte. Es war Karl Wilhelm Ferdinand (1735—1806), der Schwestersohn Friedrichs II. Oft hatte man ihn im letzten Kriege im heißesten Kugelregen gesehen; ermahnt, als künftiger Regent sich zu schonen, hatte er geantwortet: Mein Vater hat noch mehr Söhne, die einst regieren können. Bei Hastenbeck hatte er mit dem Degen in der Hand eine Batterie wiedergenommen. Da gab ihm der Oheim das Zeugniß, er habe gezeigt, daß ihn die Natur zum Helden bestimmt:

> O vous, jeune héros, dans un âge débile,
> Comment avez-vous pu dans ce siècle stérile,
>   En tout abâtardi,
> Vous élever tout seul à côté des Turennes,
> Des Weimars, des Condés, et des grands capitaines
>   Par un vol si hardi . . . .
> Ce héros, dont l'esprit unit dès sa jeunesse
> Le solide au brillant, l'ardeur à la sagesse,
>   *Est de mon propre sang.*

Er hatte Friedrichs große blaue Augen, musikalische Neigungen, Sparsamkeit und Vorliebe für französische Bildung.

Auf der großen Tour, die er nach dem Frieden unternahm, fesselte ihn 328
in Italien besonders die Musik: in den Concerten zu Sanssouci spielte er die erste Geige. Auch ein vollkommener Schauspieler war er: auf dem Liebhabertheater des Prinzen Heinrich in Rheinsberg machte er die französischen Komödianten neidisch. In Braunschweig war eine italienische Oper, die sich mit der Dresdner messen konnte. Er hatte seinen Musiklehrer Petsch auf der Reise bei sich und lud sich Nardini nach Braunschweig ein.

Die Reise ging über Paris und Turin. In Florenz hatte er sich zufrieden bezeigt, daß Winckelmann ihn führe. Er reiste unter dem Namen eines Grafen von Blankenburg, aber mit dem Aufwand eines regierenden Fürsten: „der Glanz des Braunschweiger Hofes, sein Name, die Verwandtschaft mit Friedrich II. bestimmte die ganze Form dieser Reise: der Prinz empfing Huldigungen auf derselben, die dem Empfang eines Königs glichen". Am meisten gefiel er sich in Paris, wo er vom Hof und der Blüte des Adels gefeiert wurde, als Held großer Jagdpartien und fêtes champêtres — er konnte sich der Sprache der Galanterie bedienen, wie ein petit marquis. Als einst bei einem sokratischen Symposion in Helvetius' Salon Jemand seine Ähnlichkeit mit dem Pretendenten Stuart bemerkte, äußerte Marmontel: avec quelques traits de plus de cette ressemblance le prince Edouard

auroit été roi d'Angleterre, über welches Compliment der Prinz erröthete.

Am 18. October 1766 traf er in Rom ein. Der Hof erwies ihm alle ersinnliche Aufmerksamkeit, die einem protestantischen Fürsten bezeigt werden konnte, besonders wegen seiner Beziehungen zu England. Im Vatican tractirte ihn der Majordomus, Monsignor Rezzonico, und überreichte ihm bei Besichtigung der Mosaikfabrik eine musivische Copie der Galathea Raphaels, eine Büste Scipios, und zehn Bände Piranesi. Der Papst bestimmte ihm zum Begleiter den Marchese Massimi, für den er sich aber mit vielen Artigkeiten bedankte und Winckelmann vorzog. Die römische Chronik erzählt von grandiosen Conversazionen und altri signorili trattenimenti, die ihm zu Ehren der hohe Adel veranstaltete. Der Cardinal Albani, als Plenipotenziario des Reiches, gab ihm am 23. October in der Villa ein Diner, „das der Prinz bewunderte, aber noch mehr die Schätze der Villa". Seine schöne kraftvolle Gestalt, die feinen französischen Manieren, auf deren Correctheit er so viel Gewicht legte, die gründlichen Kenntnisse, sein Interesse an den römischen Mirabilia, die Zechinen, so er mit vollen Händen ausstreute (generosità), eroberten ihm aller Herzen. Die Italiener glaubten in ihm eine eingewurzelte Abneigung gegen die Franzosen zu lesen; aber schon Mi-
329 rabeau (der ihn keinen gewöhnlichen Menschen nennt) bemerkte seine Finesse: er war ein Zögling des geistlichen Hofmannes Jerusalem, der sein ebenso leidenschaftliches wie zurückhaltendes Wesen einem Feuer verglich, das in einem feuerfesten Gewölbe eingeschlossen sei. —

„Kürzlich, schreibt Winckelmann am 4. November, habe ich ein paar Wochen beständig um den braunschweigischen Achilles (auch Tydeus nennt er ihn), den Erbprinzen! sein müssen. . . . Es sind ihm hier alle Ehrenbezeigungen widerfahren, die dessen Ruf, Stand und persönliche Eigenschaften heischen". Er kam regelmäßig alle Morgen, erzählt Pockels, um mit ihm seine antiquarische Wanderung zu machen. Diese Spaziergänge dauerten bis zum Nachmittag, und auch dann noch blieb er bei dem Prinzen, speiste täglich mit ihm, und das Gespräch betraf fast immer die schöne Kunst. „Ich bin, fährt jener fort, ziemlich weit in der Bekanntschaft mit demselben gekommen, so daß, da er sich merken lassen, Lust am Laufen zu haben, einer den anderen müde zu machen gesucht hat, und wir haben zuweilen vor Müdigkeit in einer Stunde nach einem langen Lauf nicht essen können". So eifrig war er, daß man ihn (wie der Cardinal an Kaunitz schreibt) kaum zu sehen bekam; „vom Tagesgrauen bis zur Mahlzeit, und von da weiter zum Abend, streift er mit sehr wenig Gefolge umher, weil wenige von seiner zahlreichen Dienerschaft gleichen Schritt mit ihm halten können. Er geht zu Fuß, sieht alles im einzelnen an und ist unermüdlich". Der Prinz war ein guter Beobachter und empfand neue Eindrücke lebhaft, das gewöhnliche wie das auffallende weckte eine Menge Gedanken in ihm.

Bisher war er mit solchem Aufwand gereist, daß die vom alten Herzog Karl ausgesetzte stattliche Summe nicht ausreichte. In allen großen Städten wurden Lohnlakeien in Menge gemiethet und in die braunschweigische Livree gesteckt, sehr reichliche Douceurs gegeben, und das meiste in Zechinen bezahlt. So ging es in Rom natürlich nicht fort: sobald er sich als Prinz zeigte, sah er sich augenblicklich von gemeinen und vornehmen Bettlern umringt; Winckelmann rieth ihm, einen Civilanzug anzulegen; und in diesem ließ er sich damals malen, „in weißlichem Rock, mit schwarzer Soubise, rother Weste und schwarzen Beinkleidern“. —

Ungeachtet jenes Eifers blieb des Führers Stimmung gegen den Braunschweiger stets kühl, vielleicht kühler als er verdiente. „Ich glaube, schreibt er Stosch in einem Briefe, den er keiner menschlichen Seele zu zeigen bittet, daß er mich leiden könne, und ich bin in dessen Bekanntschaft so weit gekommen, als es dessen zurückhaltendes Wesen und dessen zurückhaltender Sinn erlauben. . . . Wir haben Reisen zu Fuß von 7 bis 8 Stunden in einem Striche gemacht, wo nothwendig muß geredet werden, und wo ich mich nicht enthalten können, diesem Herrn vielmals zu wiederholen, daß ich meinen Zustand mit dem seinigen nicht verwechseln wolle. Unterdessen sind wir und vier Personen von Tivoli“ (wo er unter Führung Monsignor Car- 330
raras die Villa Hadrians drei Stunden lang mit dem Plan in der Hand betrachtet hatte) „zurückgefahren ohne daß Jemand nur eine Silbe gesprochen hätte, und auf dem Heimwege war alles Ja und Nein. In Lustbarkeiten, die ihm zu Ehren angestellt wurden, und wo alle Weiber von Stande eingeladen wurden, hat keine einzige einen guten Abend von ihm gehört. Das Herz ist gut aber nicht empfindlich, und die Seele weiß nichts von Fröhlichkeit. Der Weg ihn aufzumuntern scheint der Widerspruch, welches mir beim Essen mehrmals gelungen ist; aber ich muß fürchten mit meinem hitzigen Kopf zu weit zu gehen. So sind eure Helden! Gedankt sei unserem Geschick, daß weder Sie noch ich nöthig haben ihnen zu dienen“. Er reiste von Rom nach Neapel, aber keine Stadt gefiel ihm mehr als Venedig und Mailand. Nach seiner Rückkehr, schreibt jener weiter, „und um ihm den letzten und Gnadenstoß zu geben und zu machen, daß er in etlichen Tagen kein Wort spricht, wird er gezwungen sein in einer feierlichen Versammlung sein Lob vorlesen und absingen zu hören“.

Als er fortging, er war der letzte der Fürsten, war Winckelmann dieses Verkehrs herzlich müde. Er will seinen Zürichern Briefe Bogen lang schreiben, aber nicht etwa Nachrichten von Unterredungen mit Prinzen, die nicht die Beschäftigungen freier Menschen sein sollen; zehn Fürstenkinder, ruft er Mechel zu, mögen in ihr Nichts zurückgehen für einen einzigen würdigen freien Basler Bürger, Künstler und Freund!

Karl Wilhelm Ferdinand war nicht der Mann Freundschaft einzuflößen.

Er verachtete die Menschen wie sein Ohm, und sah im Glauben an ihre Redlichkeit mehr Gutmüthigkeit als Weltkenntniß; die Liebe des Volkes gegen einen Fürsten nannte er eine leere Grille; Fürsten könnten keine Freunde haben; die ihm nahe getreten waren (wie Behrenhorst) hielten ihn keiner Liebe fähig. Aber er verbarg seine eisige Kälte unter den ausgesuchtesten geselligen Formen, die an Affectation streiften: wer ihn nicht kannte, konnte seine tiefen Verbeugungen und Complimente für Spott halten. Goethe fand, daß er mit Präcision, ja Eleganz spreche, aber man merke seine Absicht so zu sprechen, und das rechte Wort fehle ihm oft. Dabei theile er sich wenig mit: il a les meilleurs façons du monde, mais aussi ce ne sont que façons. Während er sich sonst von den noblen Passionen in rühmlicher Weise frei hielt, opferte er desto mehr der Liebe. Nachdem er vor der Reise seine Frau nach London geführt, um dort ihre Entbindung abzuwarten, brachte er nach der Geburt des Erbprinzen aus Rom die schöne Gräfin Branconi mit, die auch sein Vater noch bewunderte, Goethe gar lieblich fand, und deren Gunst Lavater in hohem Grade genoß. Aber mit dieser
331 und den folgenden Mätressen verkehrte er auf dem Fuß der strengsten Etikette. In seinem Naturell lag eine Mischung von Tapferkeit und Galanterie, wie beim Marschall von Sachsen oder bei Heinrich IV. (Mirabeau nennt ihn einen wahren Alcibiades), aber ohne das Genialische in beiden, denn er war ein Pedant der Galanterie wie des Dienstes. Für alle die nicht von kindauf in diese Förmlichkeiten hineingewachsen waren, war der abgemessene Gang des Lebens an seinem Hofe von tödtlicher Langeweile. Goethe schildert, immer auf französisch, was er und sein Herzog ausstehen mußten unter den langen Sitzungen in der Oper, an Tafel, auf Bällen, wo man über Nichts Nichts sage, und der Geist allmählich verdumme.

Die Schule Roms und Winckelmanns ist dem Lande Braunschweig wenig zu gute gekommen. Da er sich zur ersten Aufgabe gemacht hatte, die von seinem Vater dem Lande vermachte Schuldenlast von zwölf Millionen abzutragen (er übte sein Regentenamt nach strengen Pflichtbegriffen), so mußte er die äußerste Einschränkung üben. Er lernte sich beharrlich in Braunschweig langweilen und brachte mit Hilfe Ferronces seine Finanzen wirklich in Ordnung. Aber die prächtige Gallerie von Salzdahlum, eine Schöpfung Anton Ulrichs (1691), verfiel, die Bilder verschenkte er, die Lustschlösser wurden durch spärliches Ausflicken gleichsam nur hingehalten.

Winckelmann hat der Prinz stets ein gutes Andenken bewahrt. Er nahm ihm seine Offenheit wohl auf; denn jener pflegte bei solchen Gelegenheiten den Fürstenkindern Wahrheiten zu sagen; er hatte „diesem würdigen Prinzen oft wiederholt, daß nicht ich, sondern er unglücklich sein könne, — unglücklich, weil große Herren das höchste menschliche Gut, die Freundschaft, nicht schmecken können". Der Prinz schrieb ihm eigenhändig

aus Venedig und verlangte die Fortsetzung des Briefwechsels. Er ließ sein Porträt in der Gallerie zu Salzdahlum aufstellen, und sein Tod machte ihm einen tiefen Eindruck. Noch im höchsten Alter erinnerte er sich dieser Reise bis auf Kleinigkeiten; er ließ sich gern Neues von Italien erzählen und gab Reisenden Anweisung, was sie in Italien, und wie sie es zu sehen hätten. —

Wie er einst als Jüngling an der höchsten Glorie Preußens thätig theilgenommen, so war ihm beschieden, von dessen Fall persönlich am schrecklichsten betroffen zu werden. Sein langes Leben endete mit einem Schluß von erschütternder Tragik, als der unglückliche Feldherr nach der Schlacht bei Querstadt „mit dem Scherben des Hauptes" flüchtig umherirrte und nicht einmal in seinem Lande sterben durfte.

Frau Margarita Mengs 332

Unter den vielen Gestalten, die wie die halberhabenen Figuren am Postament einer Statue sich um die Hauptperson unserer Erzählung sammeln, befinden sich, zum Leidwesen des Chronisten, fast gar keine Frauen. . . . Wir bewegen uns eben im Schatten des Vatican, wo nur selten Personen dieses Geschlechts von ungewöhnlichen Reizen oder außerordentlichem Verstand sich behauptet haben. Das achtzehnte Jahrhundert hat keine Rosa Vanozza und keine Olympia Pamfili. . . . . Einmal aber geschah es doch, daß in die Nähe unseres Abate, fast bis in den Rayon seines Herzens eine Frau vordrang. Die Geschichte ist nicht erbaulich, sie könnte ohne Schaden ungeschehen geblieben sein; doch da sie einmal da ist, so muß sie erzählt, nicht aber gelesen werden, namentlich nicht von schönen Leserinnen.

In jenem ersten Jahre, als Winckelmann das Mengsische Haus wie sein eigenes ansah, hatte die schöne, damals fünfundzwanzigjährige Frau auch ihren Antheil an der Anziehungskraft der Casa des Pincio. Manche die in Rom gelebt haben, gedenken gern der theilnehmenden Sorge, die Frauen des römischen Mittelstandes selbst für vorübergehende Gäste übrig haben. In der Beschränkung der Frau auf die Wirkungssphäre des Hauses, in der treuen Hingabe an Gatte und Kinder, merkt man dort noch Reste Jahrtausende alter italischer Sitte. Auch Mengs' Frau gehörte zu denen, die nach des Apostels Wort selig werden durch Kindergebären. Diese Heirath war eine rechte Künstlerheirath. Es war bei jenem zweiten Besuche in Rom, im Jahre 1748, er suchte das Gesichtsmodell für eine Madonna, als ihm eines Tages ein wunderschönes armes Mädchen begegnete, bei dessen Anblick er rief: Ecco la Madonna che tanto cerco. Sie hieß Margarita Guazzi, eine Gestalt ähnlich jenen, die Raphael bei seinen Madonnen und in den Nebengruppen des Heliodor als Muster dienten. Noch hatte sie nicht Modell

gesessen; sie kam in Begleitung der Mutter; zwischen dem achtzehnjährigen Mädchen und dem zwanzigjährigen deutschen Maler wurde nicht früher von Liebe als von Hochzeit geflüstert. — Zwei Heroen der Malerei waren seine Namenspatrone gewesen, die Kinderstube eine Zeichenschule, der Eintritt in die Gemäldegallerie sein Eintritt in die Welt; Freiheit, Ehre, Theilnahme am Leben hatte er sich ermalt: so war auch das erste Frauenzimmer, das er kennen lernte, ein Modell, und dies erste Modell ward seine erste und letzte Liebe (1749).

Bei der Abreise nach Florenz hatte Winckelmann versprochen, ihr ein-
333 mal zu schreiben. Ein Entwurf des ersten Briefes, des ersten wie er sagt, den er überhaupt an das schöne Geschlecht schreibt, in fehlerhaftem Italienisch, ist der einzige Rest dieser Correspondenz. Auch der Gegenstand des Briefes sind die toskanischen Schönen; die hübschen Mädchen von Siena und die Anmuth ihres sanften Dialekts gefallen ihm weit besser als das gerühmte bel sangue der Florentinerinnen, ihre gorgia und ihr libertinaggio.

Frau Mengs war im Herbst 1761 mit Mann und Kindern nach Spanien gereist. Ende 1763 kam sie plötzlich, unangekündigt zurück. Veranlassung der Reise war die Herstellung ihrer in Madrid gefährdeten Gesundheit in der heimathlichen Luft. Er empfand als Zeichen der Freundschaft, daß der Gatte sie unter seine besondere Obhut gestellt, in vorkommenden Fällen seinem Beistand empfohlen hatte. In Dingen von Diskretion diente er ihr, statt des gewöhnlichen Schreibers, als Geheimsekretär, denn bei all ihrem gusto delicato e raffinato konnte sie nicht schreiben. Die schöne (jetzt Petersburger) Camee mit Perseus und Andromeda, ein Präsent ihres Gatten, scheint ihn anfangs beinahe so viel zu beschäftigen, wie die Besitzerin: „der schönste Stein auf der Welt . . . von so hoher Schönheit, daß ihm das schärfste Glas nichts nimmt, sondern die Figuren werden zu schönen Statuen . . . er kostet aber tausend Zechinen, die der Maler bezahlet, weil er dem Könige von Spanien zu theuer war". Am 15. Mai steht er im Begriff, ‘mit einer schönen Frau, der Ehegenossin meines Mengs . . . auf einige Zeit auf das Land zu gehen’. Doch am 24. ist er schon wieder zurück, und einen Monat später (23. Juni) ist sie völlig hergestellt. Aber einige Wochen darauf (13. Juli) „hat die Mengs von neuem einen Anstoß von Melancholie, welches mir meine beste Zeit verlieren macht; doch hoffe ich, dieselbe in der letzten Hälfte des folgenden Monats zurück nach Spanien zu schicken". Sie reiste Mitte September wirklich mit ihren vier Töchtern ab und kam glücklich in Madrid an, „nachdem sie" (fügt er spöttisch hinzu) „ihm hier und auf der Reise Ehre gemacht, auch darin, daß sie ihn in der Verschwendung zu übertreffen sucht".

Wie wenig gleichgiltig ihm aber ihr Kommen und Gehen war, geht daraus hervor, daß ihn nur der verheißene Besuch ihres Gatten „über die

Abreise seiner Mengs getröstet habe". Die Folge des Besuches war ein lebhafter Briefwechsel mit der Frau und eine engere Anziehung des Freundschaftsbandes mit dem Gatten: „die schöne Römerin" war „der gemeinschaftliche Knoten ihres Bandes". „Es begegnet sich (26. Juli 1763) von dieser Zeit an alle Posttage ein Brief mit dem ihrigen an mich, in welchem ihr geliebter Mann den Schluß schreibt. . . . Mit meinem Mengs ist die alte Freundschaft durch dessen Frau nicht allein wiederhergestellt, sondern scheint den höchsten Grad der Vertraulichkeit erreicht zu haben, so daß er wünscht, das liebste, was er hat, mit mir theilen zu können. . . . Die Zahl meiner 334
Freunde ist nunmehr auf drei Personen eingeschränkt, auf Sie (Riedesel), auf Stosch und auf Mengs und dessen Frau, die ich beide als eins betrachte".

Über jene Theilung des liebsten verräth er uns später folgende seltsame Dinge, die auf Mengs' bis zur Härte und Roheit despotische und reizbare Natur ein widerwärtiges Licht werfen. „Ich wurde damals zu allererst in das weibliche Geschlecht verliebt; und wie hätte ich einer so hohen Schönheit, wie meine Freundin ist, und die mir allein auf meine Seele befohlen war, widerstehen können? . . . So schön sie ist, habe ich dieselbe vorher sehr gleichgültig angesehen, bis ihr Umgang, der durch den Freund selbst auf mich allein eingeschränkt war, Vertraulichkeit erweckte, die, den letzten Genuß ausgenommen, nicht größer sein kann; so daß wir außer Rom mehr als einmal auf eben dem Bette Mittagsruhe hielten". Dann erfährt man, daß Mengs auf die Nachricht von ihrer Unpäßlichkeit Vermuthungen über deren Ursache gehabt hatte und ihr das höchste Zeugniß seiner Liebe geben wollte, indem er dem Freunde „alle seine Rechte auf dieselbe abtrat, mit dem Verlangen, die Keuschheit dem Leben nachzusetzen". Ein Glück für alle drei war die „Tugend" des Freundes und die Genesung der Frau: von der Vollmacht, die, wie Winckelmann selbst besorgte, ihn nothwendig zuweilen gereut haben müsse, wurde also nie Gebrauch gemacht. Aber nach der Rückkehr Margarethens, und nachdem er die zärtlichen Briefe jenes an sie („wie an eine Liebste") gelesen, bestand Mengs auf einer Erneuerung des seltsamen Vertrages für die Zukunft. „Es hat die Freundin voraus gewisse Artikel, die eine hohe und vielleicht nicht bekannte und niemals geübte Freundschaft betreffen, unterschreiben müssen, und ich habe mich verpflichtet, nicht aus Rom zu gehen, was mir auch für Erbietungen gemacht werden. . . . Nunmehro will er, daß die Frau an mich wie an ihren Liebsten schreibe, und er selbst wünschte, daß er die geheimsten Wollüste mit mir theilen könne, worin die Frau selbst ihm ein heiliges Versprechen thun müssen; und dies soll geschehen, wenn er zurück nach Rom gehen wird, das man binnen zwei Jahren hofft". Aber kurz darauf wurde die Entdeckung jenes Gemäldebetruges „die Ursache eines ewigen Bruches".

Die Ausdrücke, in denen er von diesem Zustande spricht, fallen durch

ihre Kälte auffallend ab gegen den Ton, in dem er von männlichen Freunden zu reden pflegt. Das Herz hatte daran wenig Antheil. Es war eine Erregung der Einbildungskraft, in der Einsamkeit und Muße einer sommerlichen Villeggiatur. Es ist deshalb ganz unwahrscheinlich, daß die Sehnsucht nach dieser Frau es war, die ihn von der bald zu erzählenden Reise über die Alpen zurücktrieb. — Als jener Zustand abgelaufen war,
335 hatte er ganz vergessen, daß er geliebt habe. „Da viele Leidenschaften ihre Stärke selbst im Stillschweigen ausdrücken, und es also auch vermuthlich in der Liebe, die ich nicht kenne, geschehen kann, so schließe ich als ein Unerfahrener aus der Kürze auf die Stärke derselben in euch" (9. Juli 1767). Sonst wäre diese Geschichte auch gar zu niederschlagend. Bei seinem ersten und letzten Erlebniß in Frauenliebe wäre als Peitho nicht Aphrodite, oder Minerva aufgetreten, auch Mercur nicht, sondern — Aesculap. —

Es ist in dieser Geschichte etwas abstoßendes, das es aber auf dortigem Boden vielleicht weniger war. Der Italiener unterscheidet sich noch heute, wie in früheren Zeiten, vor dem celtischen Romanen durch Sinn für Ehe und Familie; aber seine Behandlung dieses Verhältnisses berührt oft noch fremder, als das gallische Wesen: jene geistige Verklärung der Liebe, die das Mittelalter gebracht, ist an ihm, wie die ganze Romantik, rasch und ohne tiefe Spuren vorübergegangen. Auch darin verleugnete der Italiener seine Ahnherren nicht, daß er sich unbedenklicher als andere jener Art von Sprache bediente, deren Gewohnheit neben anderem Schopenhauer bestimmte, „Schamlosigkeit" als Grundzug des italienischen Charakters zu bezeichnen. So liest man noch in Winckelmanns Briefen von Scheidungsprozessen in den höchsten gesellschaftlichen Classen, die diesseits der Alpen schon seit mehreren Generationen das öffentliche Anstandsgefühl in Abgang gebracht hatte. Diese Prozesse gehörten mit zu dem noch immer tief mittelalterlichen Gepräge Roms. Im Jahre 1740 prozessirte die einzige Tochter des reichen Doria in Genua, verheirathete Tursi, nach zwölfjähriger Ehe gegen ihren Gatten, gewann in einer Congregation von 21 Cardinälen mit 11 gegen 7 Stimmen den Prozeß, und es ward rescribirt: Consulendum Sanctissimo pro dispensatione matrimonii rati et non consummati. Der Sacristan der Kirche des Angelo Custode, wo sie die Messe zu hören pflegte, ließ die Festglocken läuten; die Tamboure zogen vor ihre Wohnung im Palast de Angelis, nach dem Haus ihrer Eltern u. s. w. Als sie darauf ihre geistlichen Exercizien machte, fand sich das Kloster San Egidio belagert von Werbern, die unternehmen wollten, im Hinblick auf ihre Mitgift die grundhäßliche Jungfrau-Wittwe zu trösten. So erzählt der Abate Valesio in seinem römischen Tagebuche.

Auch eine der früheren Geliebten des Cardinals Albani, die berühmte Antiquariessa, Anna Grimaldi, geborene Gozzadini aus Bologna, war zur Zeit des Besuches des Kurprinzen Sollicitantin eines solchen Processes. Ein

Unstern wollte, daß jetzt, ein Vierteljahrhundert später, der erhabene Greis und erste Cardinaldiakon mit dem lächerlichsten aller Ehescheidungsprocesse 336
in Verbindung kam, der selbst in Rom je erlebt worden ist. Die schöne Vittoria, die erste Tochter einer alten Geliebten, der Gräfin Checca Cheroffini, die auch im Mengsischen Parnaß einen Ehrenplatz bekommen hatte, drohte seit 1763 nicht mehr so schön zu bleiben. „Auch Vittoriuccia, meldet Winckelmann Riedesel im April 1763, fängt an zu fallen . . . ihre Züge werden grob; die Backenknochen, welche bei ihr von Natur stark sind, werden sichtbarer, und es wird mit der Zeit nichts bleiben als die Augen und der Mund". Da fand sich noch zur rechten Zeit eine vortheilhafte Partie, eine Mesalliance freilich, Giuseppe Lepri, Appaltatore generale della Camera pontificale. Er war „der artigste, redlichste Mensch", zwar ohne Geburt, aber er hatte sich in Geschäften ein Vermögen von einer Million hunderttausend Scudi gemacht, und durch Anleihen bei verschiedenen Gelegenheiten die päpstliche Regierung verpflichtet. Später hören wir, daß der römische Adel den Parvenu nicht in seine Cirkel lassen wollte, und der Papst sich ins Mittel legen mußte, indem er die Gräfin sich zum Fußkuß vorstellen ließ und ihr einen Carneolrosenkranz mit Goldmünzen verehrte, was nur Standespersonen zu Theil wird. Die Hochzeit wurde im Carneval 1764 gefeiert. Sechs Monate darauf reiste Lepri plötzlich nach Venedig, Vittoria ging zu ihrer Mutter, und ein Proceß begann. Diesmal ging aber die Forderung der Scheidung vom Manne aus: die Frau gab die Klage zurück; doch man war überzeugt, daß sie beidemale grundlos war, man argwöhnte, daß die Barona heimlich einen anderen liebte, nur seltsamer Weise einen Sänger, wo der dort arglistig herbeigeführte Schein offenkundige Thatsache und sogar kanonisches Ehehinderniß war. Diesmal wurde entschieden, daß beide ein Ehepaar bleiben sollten. — —

Winckelmann galt bei vielen für einen Weiberfeind. Daß er im achtundvierzigsten Jahre zum ersten Male in das weibliche Geschlecht verliebt gewesen, ist gewiß ein merkwürdiges Factum, angethan auf Wesen und Leben eines Menschen, der es von sich meldet, ein eigenthümliches Licht zu werfen. „Ich bin", schreibt er Francke beim Tode von dessen Frau, den 18. Januar 1766, „niemals ein Feind des anderen Geschlechts gewesen, wie ich ausgeschrieen werde; aber meine Lebensart hat mich von allem Umgang mit demselben entfernt. Ich hätte mich verehlichen können, und vielleicht wäre es geschehen, wenn ich mein Vaterland hätte wiedersehen können, wozu nunmehro alle Hoffnung verschwunden ist. Aber verehlicht würde ich niemals so weit gekommen sein. Doch jetzt fällt mir es kaum ein, und diese Enthaltsamkeit macht, daß ich der vielen Arbeit und dem emsigen Fleiße gewachsen sein kann".

Das lebhafte Freundschaftsgefühl, daß ihn so oft beglückte, war gewiß Ursache, daß ihm seine Einsamkeit selten zum Bewußtsein kam. Die rührende

337 Stelle in einem Briefe an Stosch steht ziemlich allein: „in Ihnen habe ich zugleich den liebreichen Vater, den getreuen Bruder, und was sonst bis ans Herz geht (Ilias 6, 429 f.), da ich keine Anverwandten auf der Welt übrig habe, welches vielleicht ein einziges Exempel ist“ (2. April 1767). Obwohl ihm die Freundschaft kein dauerndes, ruhiges Glück verschaffte, denn die Freunde hatte er nur vorübergehend bei sich, und sein reizbarer Sinn machte dies Gefühl oft mehr zur Leidens- als Freudenquelle. Wenn er die „geringsten Gefälligkeiten“ aufs lebhafteste empfand (15. August 1766), so konnte ihm doch auch bei der unbedeutendsten Vernachlässigung der Vorsatz entstehen, „in der Überzeugung, daß Freundschaft ein Wort ohne Begriff sei, zu vergessen und vergessen zu werden“.

Vielleicht hatte jene Gleichgiltigkeit gegen die Weiber nicht blos ihren Grund in seinem Lebensgange, sie hing zusammen mit einer entschiedenen, ästhetischen wie sinnlichen Bevorzugung männlicher Schönheit vor der weiblichen. Seine Beschreibungen antiker Kunstwerke beziehen sich fast alle auf männliche Gestalten. Nur männliche Schönheit vermag ihn in Enthusiasmus zu versetzen. In der Kunstgeschichte war er zuerst an dem Problem vorbeigegangen; in einem Briefe deutet er an, auf wie breiter Begründung sein Urtheil ruhe. „Der Beweis kann von den Thieren anheben, unter welchen ohne Widerspruch das männliche schöner als das weibliche ist; und in Absicht auf uns hat die Erfahrung gelehrt, daß in jeder Stadt mehr schöne junge Leute als schöne Weiber sind, und ich habe niemals so hohe Schönheiten in dem schwachen Geschlecht, als in dem unserigen gesehen. Was hat denn das Weib schönes, was wir nicht auch haben? Denn eine schöne Brust ist von kurzer Dauer, und die Natur hat dieses Theil nicht zur Schönheit, sondern zur Erziehung der Kinder gemacht, und in dieser Absicht kann es nicht schön bleiben. Die Schönheit ist sogar Männern noch im Alter eigen, und man kann von vielen alten Männern sagen, daß sie schön sind; aber Niemand hat eben dieses von einer alten Frau gesagt. . . . Hätte ich anders gedacht, wäre meine Abhandlung von der Schönheit nicht ausgefallen, wie sie gerathen ist“.

Am ehelichen Glück seiner Freunde nahm er den lebhaftesten Antheil. Als ihm Berg von seinen Flitterwochen schreibt, versichert er, „ich wäre im Stande, einige Tagereisen zu machen, um Zeuge von allem zu sein“, und ebenso, als sein alter Berendis „glücklicher ist, als er es verdient“.

338 Man darf jedoch nicht glauben, daß Winckelmann ein Asket gewesen sei. Schon seine vertrauten Beziehungen zu Stosch junior, Montagu, Casanova, Hancarville, Wilkes u. a. würden schließen lassen, daß er in diesem Stück, wie man zu sagen pflegte, kein Pedant war. In den zwei letzten Dritteln seiner römischen Zeit eignet er sich etwas die landesübliche Leichtigkeit in Behandlung solcher Verhältnisse an. Er bekennt (3. October 1761),

zuweilen verliebt zu sein; ja er unterhält den Cardinal von seinen „Amours“. Es war alte Sitte, bei berühmten Hetären Conversazion zu machen. „Ich habe“, schreibt er Schlabrendorf den 8. Juni 1766, „der schönen Visciolетta (kleine wilde Kirsche), die ich öfters aber in allen Züchten besuche, gesagt, daß einer meiner Freunde, da er aus Rom gegangen, nichts mehr bedauert, als eine so hohe Schönheit nicht mit Bequemlichkeit sehen zu können, oder vielleicht gar nicht gesehen zu haben“. Sie erscheint auch in Casanovas Memoiren, der sie einem Cardinal abspenstig gemacht haben will.

Es ist bereits angedeutet worden, daß die Ursachen jener Gleichgiltigkeit gegen das andere Geschlecht bei ihm vielleicht tief in die Sinnlichkeit und ihre Irrthümer hinabreichten. In der ersten Auflage (II, 1., S. 338) waren einige naive briefliche Äußerungen zusammengestellt, die allerdings den Verdacht erwecken, daß er auch in anderem als preiswürdigem Sinne Grieche gewesen sei. Sie brauchen hier nicht noch einmal aufgetischt zu werden. Es ist eine weitverbreitete Annahme, daß er hierin ein Verwandter Platens, Johannes von Müllers und selbst noch größerer gewesen sei. Man könnte mit dieser angeblichen Homosexualität die Thatsache in Verbindung bringen, daß er der letzte Sproß einer aussterbenden Familie war, und daß sein Vater an Epilepsie litt und starb. Indes die pathologische Frage liegt ganz außerhalb der Competenz des Verfassers. Die welche das Bestehen einer solchen angeborenen Verirrung der Natur außer in sehr seltenen Fällen bezweifeln, werden auch hier zufällige Ursachen der Umgebung und Lebensweise für die Erklärung zureichend finden.

Die Monumenti

Die Anfänge der Monumenti

Während der Fürstenbesuche hatte der vielbegehrte apostolische Antiquar jeden freien Tag, jede einsame Stunde an die letzten, zeitraubenden Mühen für ein großes Werk verwandt, das ihn nun schon seit fünf Jahren in Anspruch nahm. Die Keime dieses Werkes fallen in die Zeit nach jener Arbeit, die ihn in die archäologische Deutungskunst hineingezogen hatte, dem Stoschischen Katalog. Während der bewegten Jahre, in welche die Reisen nach Neapel fielen, war dies Werk das Ziel seiner Wünsche gewesen, für dessen gelehrte Ausstattung er von neuem eine Menge Bücher durchgelesen, für dessen Illustration er „keine Kosten gespart und kümmerlich gelebt hatte". Ursachen verschiedener Art, besonders seit dem Entschluß, jedem Capitel ein Kupfer beizugeben, hatten den Zeitpunkt des Erscheinens wiederholt hinausgerückt. Abhandlungen sind oft schneller geschrieben, als Platten gestochen. Jedesmal hatte sich dabei der Plan erweitert: um den neuen, eigenthümlichen Kern, die Inedita, krystallisirten sich nach und nach die Quintessenzen früherer Arbeiten, der Gemmenbeschreibung, der Schönheitslehre, der Periodenlehre, so daß dies Werk der Brennpunkt wurde, in dem alle seine Forschungen und Betrachtungen sich sammelten. Das Jahr der Vollendung war sein fünfzigstes Lebensjahr, und er hatte die bestimmte Ahnung, daß dies sein vollständigstes Wort an die Welt auch sein letztes sein werde, sein Abschied, nach dem er in sich selbst einkehren wolle. Schon Ende 1763 sendet er Stosch die Ankündigung dieser seiner „letzten Arbeit in dieser Welt".

Das Werk unterscheidet sich dadurch von allen bisherigen — und macht
341 eine neue Epoche in seinem litterarischen Leben —, daß es in vollständigerem
Sinne als irgend ein früheres die Frucht des italienischen Bodens war, auf
dem sein Verfasser nun ganz eingewurzelt war. Freilich war auch bei jenen
anderen der Stoff lediglich von hüben geliefert worden, aber der Geist der
Behandlung war von drüben mitgebracht. Dieses Werk dagegen war nicht

blos in welscher Sprache geschrieben; auch in Denkart und gelehrten Sitten war er ganz auf italienisches Wesen eingegangen.

In der Geschichte der Kunst war des Autors eigenthümliche Begabung und Bildung, unterstützt von der Gunst der Umstände, zu voller Wirkung gekommen. Jetzt zogen ihn aber äußere Gründe in andere Bahnen; nachdem er mehrere ohne Erfolg zu gehen versucht, fand er endlich doch eine neue breite Straße des Ruhmes.

Es gab Theile der Wissenschaft, für die er weder Geschick, noch Geschmack besaß. Sein lateinischer Stil hatte sich weder die goldene Zeit zum Muster genommen, noch von Solöcismen u. a. Flecken reingehalten. Die römische Topographie schien ihm ein erschöpftes Feld, eine Penelopearbeit. Um Inschriften hatte er sich wenig bekümmert*). Für Vergleichung von Handschriften und Conjecturalkritik hatte er sowenig Talent wie Neigung. Auch Münzen und Mythologie interessirten ihn mäßig.

„Die Alterthümer der Orte, der Lagen, Gegenden und alten Überbleibsel der Gebäude“ habe er absichtlich bei Seite gelassen, „weil vieles ungewiß ist, und weil das was man wissen und nicht wissen kann, von mehr als einem Scribenten hinlänglich gründlich abgehandelt worden“; da diese Kenntniß auch ohne alles Genie erlangt werden könne, so habe er nur so viel auf seinen Weg mitgenommen, als er selbst finden und untersuchen konnte.

Aber gerade solche Dinge waren es, durch die man in der litterarischen Republik Bürgerdiplome, Titel und Würden erwarb. In der italienischen 342
Gelehrtenwelt waren historische Ideen, künstlerische Beurtheilung, noch unbekannte Größen: nur mit entlegener Gelehrsamkeit, durch Herbeischaffung massenhaften Rohstoffs aus dunklen Schachten, durch schwierige Künste konnte man es zu Ehren bringen.

In Rom erwartete man schon in den ersten Jahren, daß Winckelmann sich mit etwas G r i e c h i s c h e m zeige, um sein durch das Zeugniß von zwei oder drei gelehrten Freunden beglaubigtes Ansehn zu besiegeln. So hörten wir von Projecten zur Herausgabe von Handschriften der Vaticana, z. B. des Libanius, „um den Großsprechern in Rom das Maul zu stopfen“. Gewiß gab es hierfür keinen günstigeren Gegenstand, denn es fehlte an Gelehrten seiner Art, es stand in der griechischen Litteratur schlechter, als man auswärts glaubte, ja die kritische Kenntniß der griechischen Sprache bestand nur allein in ihm. In dieser Richtung lagen jene Glossare zu griechischen Dichtern, wovon das angefangene zum Äschylus noch vorhanden ist, ferner eine begonnene Abschrift aus dem palatinischen Codex der Anthologie. Aber

*) Je ne sais par quelle fatalité les inscriptions, qui sont les pièces les plus authentiques et les plus nécessaires pour l'histoire des monumens, se trouvent presque toujours plus degradées que le reste des édifices. (Winckelmann an Clérisseau.)

er fand, daß er „damit unendlich viel Zeit verlieren" werde, er hatte andere Dinge zu thun. Als er fünf Jahre später den Posten an der Vaticana erhielt und von dem Register der Griechischen Codices die Rede war, hätte er freilich „hinter diese Geheimnisse" kommen können; noch einmal hofft er, „künftig auch mit etwas Griechischem in der Welt zu erscheinen" (4. Juni 1763).

Da ging ihm plötzlich ein Licht auf (Sommer 1765), wie er sein Gelüste, auch etwas zu holländern, befriedigen könne, ohne vom Wege der Kunst abzugehen, ja gerade durch sie. Ohne große Mühe schien sich eine reichliche Ernte von Erklärungen und Verbesserungen der alten Griechen durch Denkmäler zu eröffnen. Bald gab es „fast keinen alten Scribenten, der nicht an verschiedenen Orten verbessert und in ein neues Licht gesetzt war durch Hilfe der alten Werke, die ich liefere"; es seien einige hundert Stellen der Art. So eingenommen war er von diesen Entdeckungen, daß er sie in der Vorrede als den zweiten und gewichtigeren Grund der Veröffentlichung seines Werkes bezeichnete.

Mit den Münzen hatte er sich anfänglich gar nicht einlassen mögen, weil es schwer sei, noch jetzt neue Entdeckungen zu machen, auch weil er gesehen,
343 daß Menschen ohne alle Wissenschaft eine große Kenntniß in diesem Fache erlangten. Das von Venuti beschriebene Münzcabinet der Vaticana fand er schlecht. Noch am 20. November 1757 rechnet er Münzen zu den Dingen, um die er sich nicht bekümmere, wie überhaupt um alles, was „kein sonderliches Licht der Zeichnung giebt". Dies änderte sich, als ihm der Zufall ihren Nutzen für die Kunstgeschichte aufschloß. In demselben Winter kaufte ein junger Maler von einem Bauer für etliche Bajocchi zwei sicilianische Münzen mit zwei Köpfen, die „wunderbar und göttlich schön sind". Bei dem Hierokopf war ihm merkwürdig die Bezeichnung des Augenlichts durch ein Loch, und des Sternes durch eine erhabene Linie. Von da an datiren seine Münzstudien. Archinto mußte „viele Anläufe ausstehen, ihm die Gelegenheit zu einigen eigensinnigen römischen Prinzen zu machen". Im Mai 1758 sitzt er ganze lange Tage in dem farnesischen Münzcabinet auf Capo di Monte. Er läßt nach griechischen und sicilischen Münzen bis auf Alexander, nach ägyptisch- oder syrisch-griechischen nach dessen Zeit suchen. Bald traute er sich zu, auch hier „Richter sein zu können", d. h. in griechischen Münzen, wo es auf Schönheit ankommt, „denn er trieb dieses Studium nur, insofern es zum Schönen der Kunst, zur Zeichnung und zum Stil der Zeiten, besonders dessen Chronologie gehörte. . . . Auch in diesem Studio wird man sich nicht in Kleinigkeiten verlieren, wenn die Alterthümer betrachtet werden als Werke von Menschen gemacht, die höher und männlicher dachten als wir". Ein Münzkenner ist er nie geworden. Wenn der gelehrte Theil dieser Disciplin aus Büchern zu erlernen sei, so bestehe doch das

Meiste in praktischer Erfahrung, die sich nicht auf dem Papier entwerfen lasse, und darin schäme er sich nicht zu bekennen, daß er nicht allezeit richtig urtheilen könne; nun aber sei der Betrug nicht in griechischen Münzen, sondern in kaiserlichen. Er hielt z. B. die Gonzagasche Münze mit dem Kopf des Virgilius Maro und dem ℞ ΕΡΟ für alt. Doch fand er zuweilen (September 1759), „daß er in Münzen, die ihm zur Erklärung gebracht wurden, klüger sei als andere, die ihr Werk daraus machen wollten".

So beschloß er, auch diese bisher blos als Hilfswissenschaft der Geschichte geltende Disciplin mit der Kunst in Verbindung zu setzen. Er kündigt eine Abhandlung über Münzen an, aus der Barthélemy etwas lernen werde. Im Juni arbeitet er an einer lateinischen „Erklärung von alten und niemals bekannt gewordenen griechischen Münzen", die übrigens alle in gedruckten Schriften untergebracht worden sind. Er ließ dergleichen zeichnen; Nachträge zu den Stoschischen Gemmen, wo ihm „verschiedene merkwürdige Sachen entwischt waren", sollten sich anschließen. Diese Schrift werde als Vorläufer der Kunstgeschichte dienen, um in dieser sich kürzer fassen zu können.

Dann waren es die Ernennungen zum Mitglied der Akademien von Cortona und London, die ihn auf eine gelehrte Abhandlung in einer anderen 344
als der deutschen Sprache denken ließen. Den Hetruriern glaubte er am willkommensten „schwere und theils unbekannte Punkte der Mythologie" zu bringen (zuerst den 27. März 1761). Dies mußte natürlich in italienischer Sprache geschehen; überhaupt werde er, wenn er länger in Rom lebe, für die Zukunft das Deutschschreiben, auch beim besten Willen, aufgeben müssen. Seine Sprache werde ihm fremd. Er sei, bekennt er Weiße (April 1761), nicht sehr regelfest. „Ich habe keine deutschen Schriften gelesen; gut zu reden habe ich eben so wenig Gelegenheit, und man wird mich mit meinem Plunder unter die Sprachverderber setzen". Sollte ich (ruft er den 3. März 1762) noch fünfzig Jahre leben, wollte ich nach meinem großen Werke kein anderes deutsches Werk in Italien anfangen. „Der Herr", heißt es in jenem Briefe weiter, „dem ich diene, ist sehr empfindlich, daß ich fortfahre, in meiner Muttersprache zu schreiben. Dum vivis Romae, sagt er, und er hat nicht Unrecht. Ich habe versprochen, mit der Kunstgeschichte aufzuhören".

Da nun die welschen Akademien sich viel mit Bekanntmachung von Funden beschäftigten, so konnte er sich jener Pflicht in Rom in bequemer Weise entledigen. Er erzählt Geßner (20. Juni 1761) von einer in einigen Monaten erscheinenden kleinen Schrift „Nachrichten von Entdeckungen der Alterthümer in Rom, die während des Aufenthalts des Verfassers gemacht worden, mit einigen Kupfern".

Aber auch die Abhandlung über die Schönheit eignete sich zu einer Dedication an Italiener. Er faßt den Gedanken (April 1763), ihre Übersetzung dem Cardinal Rezzonico zuzuschreiben.

Für die Londoner Akademie hätte er eine lateinische Abhandlung schreiben müssen. Er will (April 1761) in einer (schon entworfenen) lateinischen Schrift von der Kunst vor den Zeiten des Phidias, d. i. von den ältesten Zeiten der Griechen, der englischen Gesellschaft der Alterthümer seinen Dank abstatten. Vielleicht fällt sie zusammen mit der in Paris (4257) und in der Bibliothek zu Savignano aufbewahrten Dissertation De ratione delineandi Graecorum artificum primi artium saeculi ex nummis antiquissimis dignoscenda. Auch die in Savignano erhaltene kritische Abhandlung Conjectanea in aliquot Graecorum auctores et monumenta war für diesen Zweck geschrieben.

345 ## Ausführung der Monumenti

Indem alle diese Entwürfe sich um einen Mittelpunkt krystallisirten, entstand das zweite große Hauptwerk Winckelmanns, die Monumenti. Jede Münze sollte zur Erklärung mit einem noch nicht bekannten Bassorilievo begleitet werden, eine vorläufige Dissertation über die Kenntniß des Stils vor Phidias vorangestellt werden.

Es war ein Werk in italienischer Sprache, bestimmt für Italiener, ein Zoll der Dankbarkeit gegen das Land, dem er, was er hier lehrte, schuldete, bestimmt, ihnen den Ertrag seines wissenschaftlichen Lebens in einer genießbaren Form darzubieten; ausgeführt unter den Augen seines Cardinals und mit dem Beistande gelehrter römischer Freunde. Auf sie war berechnet die Auswahl der „dunkelsten Mythologie", der schweren Punkte in den Gebräuchen und der alten Geschichte, der „seltenen Vorstellungen", in denen „erudizione" steckte. Daher die Bevorzugung der Denkmälerclassen, die der Deutung Räthsel aufgeben.

Dieser Plan gewann feste Gestalt gegen Ende 1761. Am Vorabend seines 44. Geburtstages kündigt er den Entwurf eines italienischen Werkes an, mit über hundert Kupfern, unter dem Titel „Erklärung schwerer Punkte in der Mythologie, den Gebräuchen und der alten Geschichte, alles aus unbekannten Denkmälern des Alterthums. „Am 1. Mai berichtet er, die Anlage habe sich erweitert; jeder Artikel bekomme seine Kupfer: „folglich wird es ein kostbares Werk, in Absicht auf mich, werden". Der Plan erweiterte sich mit merkwürdiger Raschheit. Im Mai sind es fünfzig Kupfer, im December über hundert, im Juni 1763 wenigstens einhundertundfünfzig, Ende 1765 zweihundert. Das Erscheinen war erst auf den Herbst 1763 angesetzt, dann auf Ostern 1764; da kam eine Störung.

Zu fortwährenden Erweiterungen reizte der Beifall, der den Entwürfen von maßgebender Seite zu Theil wurde. Er hatte den Geschmack der Italiener getroffen. „Man sagt mir, daß niemand anders dergleichen zu
346 machen im Stande sei". Der Cardinal, dem er die Abschnitte nach und

nach vorlas, erbot sich im ersten Eifer, den Druck, ausschließlich der Kupfer, auf seine Kosten zu besorgen (1. Mai 1762). Für Jahre war dies sein edelster „Zeitvertreib". „Mein Freund macht mit aller Strenge den Censor, doch bittet er bei jedes maliger Erinnerung um Vergebung". Auch Contucci und dem zweiundsiebenzigjährigen Baldani wurde es vorgelesen, als „einem großen Gelehrten, von feiner Einsicht und einem scharfen Richter, il quale cerca il pelo nell' uovo". Einmal, es war in Castello im August 1763, brach der kranke alte Herr in die Worte aus: Sentite! gl' Inglesi vi metteranno una statua: cosa più bella, e insigne non è comparsa nell' antichità. Dann sollten noch Bottari und Giacomelli für die letzte Feile (l'ultimo raffinamento) aufgeboten werden. Sogar der Papst fand großes Wohlgefallen an einem ihm vorgelesenen Stück (S. Santità gradì infinitamente questa lettura). — Der Gedanke an solche Zuhörer war nicht ohne Einfluß auf die Haltung des Buches.

Sehr wichtig für die Überwältigung der ersten und größten Schwierigkeiten war die dreijährige Hilfe eines Freundes und Malers. Zanetto Casanova, von venezianischen Eltern zu London 1722 geboren (gest. 1795), ein Bruder des Abenteurers, hatte in Dresden, wo schon der Vater im Dienste des Hofes gearbeitet, unter Silvestre und Dieterich seine Studien gemacht und war 1762 mit einer Pension von 300 Thalern für drei Jahre zu seiner Vervollkommnung unter Mengs' Leitung nach Rom gegangen. Er galt dort für den besten unter dessen Schülern, ja für den besten Zeichner in Rom, besonders durch seine Kenntniß der Anatomie. Über seine Befähigung als schaffender Künstler gab man sich selbst damals keinen Einbildungen hin, Hagedorn, der ihn nach Dresden berief, meint, seine Werke würden wohl nie in den ersten Gallerien gesucht werden; dagegen war er ein Akademie-Professor wie er sein soll. Auch Winckelmann, der ihn seinen Freund nennt, empfahl ihn für Dresden aufs wärmste. „Ich stelle Ihnen nur zu überlegen vor, daß er der beste Zeichner in Rom ist, welches sehr viel gesagt ist; ein Mann, der seine Wissenschaft geometrisch versteht, der das Geheimste der Kunst durchgeschaut hat, und den sein großes Talent zu allem was er will, geschickt macht. . . Ein einziger Casanova kann mehr Nutzen schaffen, als alle die armen Ritter, die durch Heinecken nach Dresden gezogen und unverdient unterhalten worden sind". Er empfahl ihn z. B. Heinrich Füßli als Führer in Gallerien, „um ihm nach dessen großer Kenntniß das Verständniß der Gemälde zu öffnen". Er hatte eine Copie der Transfiguration im Auftrag Lord Baltimores geliefert, die zum Geschenk für den König bestimmt war und neben den Cartons zu Hamptoncourt aufgestellt wurde. Im Jahre 1763 zeichnet er Winckelmanns Profil, im Sep- 347
tember wollten sie zusammen nach Urbino reisen.

Casanova war für die Zeichnung der Monumenti gewonnen worden

und schoß einen Theil der Stecherkosten vor, auch in den Gewinn wollten sie sich theilen. „Die Zeichnungen", schreibt Winckelmann den 12. October 1763, „sind alle von Casanova, folglich können dieselben nicht anders als gut werden". Als er den Ruf an die Dresdner Akademie erhielt, hatte er, „der mit aller Bequemlichkeit zu arbeiten liebte", etwa die Hälfte fertig. Er reiste im September 1764 mit seiner hochschwangern Frau (der leichtfertigen Tochter Rolands, des französischen Gastwirthes am spanischen Platz) ab, ohne sich bei dem Freunde sehen zu lassen, doch nicht ohne für Ersatz zu sorgen.

Räthselhaft und wohl nur aus jener von Machiavell besungenen uneigennützigen Lust an Betrug (Si soave è l'inganno ec. Mandragola III) erklärlich ist, daß Casanova, während er seinem gelehrten Freunde so wichtige Dienste leistete, die doch ein Interesse an dem Unternehmen voraussetzten, zu gleicher Zeit ihn durch jene gefälschten antiken Gemälde lächerlich machte (S. 193). Und selbst unter seinen Beiträgen zu den Monumenti mußte Winckelmann „viele Sachen ausmerzen, Betrügereien, die der Schelm mir aufgehängt hatte, vertilgen". Wie vieles wurde ihm nun verdächtig. Die Zeichnungen schienen überhaupt fatti come Dio vuole. Einige Stücke von geringer Erheblichkeit wurden ausgeworfen; viele Platten von neuem gezeichnet und gestochen. Natürlich wurde „der zum Schelm gewordene oder vielmehr dazu geborene Casanova" nun von dem Werke ausgeschlossen. Dies war ein harter Stoß für das Unternehmen. Er war nun ohne Zeichner. Die Kosten lagen auf ihm allein.

Unter diesen Umständen erfüllte es ihn mit einer Art Schadenfreude, als sehr bald nach Casanovas Abgang ein ärgerlicher Proceß gegen den bisher unbescholtenen Maler angestrengt wurde. Er hatte von Bologna aus einen Wechsel, eine Schuldverschreibung, ausgestellt von Belisar Amidei über 3850 Scudi, nach Rom gesandt. Belisar protestirte den Wechsel und verklagte Casanova bei dem Senator wegen Fälschung. Eine öffentliche Vorladung vom 15. December 1766, bei Vermeidung entehrender Strafe, sich ad locum curiae notum zu begeben, zu einer Zeit, als Casanova schon zwei Jahre im Dienste des Hofes stand, konnte nur die Absicht haben, wie der kursächsische Minister schreibt, d'assurer le déshonneur de Casanova; denn dieser erfuhr davon erst Monate später und gerüchtweise. Winckelmann spricht außerdem von mehreren Diebstählen. „Diese schönen Thaten haben sich nach seiner
348 Abreise nach Dresden entdeckt, wo er enge Frist genießt, bis der Proceß von hier wird dorthin übermacht werden". Er wurde am 16. Mai wirklich verdammt. Das Urtheil zu zehn Jahren Galere wurde an den vornehmsten Plätzen Roms angeschlagen. Eine Aufklärung dieser Sache habe ich nicht finden können; der Minister Bianconi legte beim Senator Protest gegen das Verfahren ein, da der alleinige Richter Casanovas der Kurfürst sei, er forderte die Cassation des Urtheils; aber der Staatssecretär wollte sich auf nichts

einlassen. Wie Boden an Lippert schreibt, pflegte Casanova in Dresden Winckelmann in der schlimmsten Weise zu schildern.

Dieser Zwischenfall kam schließlich dem Werke zu statten; ihm verdanken wir die Monumenti in ihrer jetzigen Gestalt. Zwar für Mengs' angetragene Hilfe wurde gedankt: — „ich hätte es lieber ins Feuer geworfen, als zu jenem Zuflucht zu nehmen". Er glaubte, daß Mengs mit Casanova sich zu jenem Betruge vereinigt habe; wenigstens der Ganymed war ja Mengs' Werk. Er sah sich nun auf eigene Füße gestellt: „ich muß sehen, wie ich es mit eigenen Kräften bestreiten mag". Bald schreibt er: „Ich und das Werk verliert nichts dadurch, sondern es gewinnt und wächst . . . alle Tage an Kupfern und an Gelehrsamkeit". Statt es zu kürzen, wenigstens in der Illustration, sieht man ihn gleich am Anfange des neuen Jahres beschäftigt, „neue Denkmäler zu suchen und zeichnen zu lassen". Im Anfang des Sommers arbeiten drei, später vier Kupferstecher und zwei Buchdruckpressen; Ende August konnte zum Abdruck der ersten Platte geschritten werden, als der Ruf nach Berlin eine Unterbrechung brachte. Die Platten, die er hätte mit über die Alpen schleppen müssen, machten fast drei Centner. Seit dem September arbeiteten auch zwei Kupferpressen, zunächst wurden nur 400 Exemplare abgezogen. Die Zahl der Tafeln stieg endlich auf 216.

Aber auch mit den Erklärungen ging es nun etwas umständlicher. Das Lesen der alten Scribenten begann zum „zweiten oder dritten Male", er verwundert sich selbst über die verborgene Gelehrsamkeit in dieser Arbeit. Der Text sollte im Herbst druckfertig sein: im Juni war beschlossen worden, zwei Folianten daraus zu machen. In der typographischen Ausstattung konnte er sich zum erstenmale ganz seiner Prachtliebe überlassen: Folio, verschwenderischer Rand, unverbrauchte Schriften ähnlich denen der Frobenschen Basler Drucke. Er meint, das Papier (für die beabsichtigte Auflage von 1000, die auf 630 herabgesetzt wird) betrage allein 1000 Scudi. Der Preis wurde auf 4 Dukaten oder Zechinen gesetzt, die im März 1766 auf 5 bis 6, und 349
in der letzten Stunde, im Januar 1767, auf 8 erhöht wurden.

Zum erstenmale am 25. Juli 1766 wird die Absicht ausgesprochen, den Monumenten eine neue bündige Bearbeitung der Kunstgeschichte vorauszuschicken unter dem Titel Il trattato preliminare del disegno e della bellezza. Aber das Italienische erwies sich, trotz dem feinen Baldani, so mangelhaft, daß die zwölf ersten Bogen umgedruckt werden mußten, ein Verlust von über hundert Scudi. Nun wurde ein „sprachverständiger Florentiner, ein sehr guter Bekannter noch aus Dresden her", für zwei Zechinen wöchentlich gewonnen, den Text in Absicht der Sprache durchzusehen, von neuem abzuschreiben und die Korrektur zu besorgen; mit ihm arbeitete der Verfasser unter Seufzen täglich einige Stunden, „alles bis aufs Härchen durchzusehen".

Die Schweizer wünschten sein Bildnis gegenüber dem Titel zu sehen,

aber dies wurde abgelehnt: „Mein Bildnis kann mein Werk nicht zieren; es würde mir billig als eine thörichte Eitelkeit ausgelegt werden, da ich selbst der Verleger bin“.

Der Ausgang wurde endlich auf Ende Januar 1767 bestimmt; aber der damals bewunderte Stich des Antinous, dessen Zeichnung allein sechs Zechinen kostete, brachte noch eine letzte Verzögerung — bis zum April. In diesem italienischen Wonnemonat sah er das Schmerzenskind denn endlich vor seinen Augen und erstaunte selbst, „daß er ein so großes und weitläufiges Werk auf seine Kosten ohne Subskribenten habe zu Stande bringen können“. Freitag nach Ostern wurde es Seiner Heiligkeit überreicht.

Wer eine Ahnung hat von den Schwierigkeiten, dem Zeitaufwand und den Kosten eines solchen Unternehmens, wird immer wieder mit Goethe staunen, daß er „als ein armer Privatmann leistete, was einem wohlgegründeten Verleger, was akademischen Kräften Ehre machen würde“.

Auch hier sieht man wieder, wie die überall längst bestehende Theilung der Arbeit in Rom ignorirt werden konnte. Daß der Autor zugleich sein Verleger sein muß, war dort etwas ganz gewöhnliches.

Nicht ohne Pein kann man freilich die Mühen und Ängste, die Verluste an Zeit mit ansehen, die der Autor über sich nehmen muß. Jahrelang
350 wird das Buch fast in jedem Brief erwähnt, aber nur, um von solchen Sorgen zu erzählen, die dem Autor abgenommen werden sollten. Selbst die Schriftstellerarbeit hatte er sich durch die Übersetzung ins Italienische verdoppelt. Der gelehrte Stoff allein, die Forschung würde für ein Lebenswerk reichen: in wie wenigen Jahren wurde er zusammengebracht! Aber ebenso viel Arbeit anderer Art muß die vollendete Rundung des Vortrags, die Präzision und Klarheit des Ausdrucks in der fremden Sprache gekostet haben. Denn der Fremdling hat die einheimischen Schriftsteller in dieser Materie überflügelt.

Wie seine Arbeitskraft und Geschicklichkeit muß man doch auch die Gunst der Umstände anerkennen, die nie vorher und nachher bei einem ähnlichen Werke so zusammengewirkt haben. Die seit langer Zeit aufgehäuften Inedita, die bisherigen falschen Begriffe der Auslegung, die günstige Stellung als päpstlicher Antiquar, das Interesse zahlreicher in Europa zerstreuter Freunde — alles kam ihm entgegen. Der Selbstverlag hatte das Gute, daß er ganz frei waltete, mit keinem bedenklichen Verleger (und wer hätte hier die Geduld behalten) über seinen fortwährend sich ändernden, wachsenden Plan zu verhandeln brauchte.

Was den Selbstverlag betraf, so hatte ihn der kluge Francke gleich gewarnt. Man befürchtete einen holländischen Nachdruck; der Kardinal bemühte sich durch seine Freunde in Holland und Frankreich um ein Privileg gegen eine französische Übersetzung. Aber jenes Bedürfnis, jede aufblitzende

Idee eines Buchs oder Änderung des Plans am nächsten Posttag in alle Länder wohin er Briefe schrieb, zu verkünden, erwies sich hier, wie Offenheit meist, als politisch. Die Freunde fingen an, sich so für das Buch zu erwärmen, daß er bald fast in jedem Lande einen hatte, der den Vertrieb bereit war in die Hand zu nehmen. Die Anziehungskraft des Gegenstandes, die durch das historische Werk hochgesteigerte Meinung von der Leistungsfähigkeit des Verfassers, die Theilnahme an seinen dürftigen Umständen machte seine Bitten unwiderstehlich. Viele steuerten zu den Kosten des Druckes bei. La Rochefoucauld ließ bei seiner Abreise ein Geschenk von hundert Scudi zurück. Stosch sandte im Juli 1766 auf seine Bitte hundert Zechinen, die bereits im Mai zurückgezahlt werden konnten. Der 'würdige' Hollis ließ durch Jenkins um ein Exemplar bitten mit dem Befehl, sofort zehn 351
Guineen auszuzahlen. Die deutschen Fürsten kamen da sehr zu rechter Zeit.

Schon im November 1763 sandte er gedruckte Anzeigen in die Schweiz und bat, Liebhaberlisten zu sammeln. Im Juni 1763 läßt er durch Barthélemy in Paris Nachricht von dem Werk geben; dieser und Desmarest übernahmen die Besorgung für Frankreich. Die Züricher nahmen 11, Mechel bestellte 14 Exemplare, im ganzen sandte er 40 in die Schweiz, die er selbst mit der größten Sorgfalt packte. Hamilton, der seine Dienste zum Vertrieb des Werks in England antrug, und es in seinem eben erscheinenden Vasenwerke herausstreichen ließ, meinte, er müsse wenigstens 300 Exemplare auf England rechnen und den Preis auf vier Guineen setzen. In England sei die italienische Sprache bekannt. Er wolle an Adam schreiben, daß er beim Empfang jener Exemplare 1200 Guineen mit einem Male auszahle (was aber Winckelmann auch von einem Freunde nicht verlangen zu dürfen glaubte); am besten sei es, er gehe selbst nach England, um mit einem Male ein Capital zu machen. In Berlin sollte erst Schlabrendorf „den Ruffiano machen", Stosch that es für Preußen und Sachsen, wo der Verfasser „wichtige Ursachen hatte, keine Niederlage zu machen". Als sich in Berlin Schwierigkeiten wegen des Vertriebs herausstellten, bot er Nicolai auf neun Exemplare ein Freiexemplar an (auf 40 war gerechnet), aber durch Stosch' „unendliche Bemühungen und nimmer zu verdankende Gefälligkeit" wurde alles gut. Die Kiste, welche die Exemplare für den König mit einem kurzen deutschen Schreiben, für den Prinzen Heinrich, „welcher es verlangt hat", und für Stosch enthielt, sandte er franco bis Ancona, von wo sie Monatelang über Venedig und Augsburg reisten. Stosch überreichte dem König das Werk, „und alles was ich geschmiert habe", in rothen Corduan gebunden. Friedrich hatte weitläufig mit dem Herzog von Anhalt über ihn gesprochen. Auch auf dem Landhause des Prinzen Ferdinand bei Berlin, wo Stosch im Sommer 1767 zu Gast ist, war viel von dem Werke die Rede gewesen, Herr von Bielefeld wollte für den Betrieb in Deutschland sorgen. In Kopenhagen bestellte

Wiedewelt 14 Exemplare, Moltke sechs. Münchhausen in Hannover erbat drei, v. Berg in Lievland nahm „großen und großmüthigen Antheil“. Aus Brüssel verlangte Graf Cobenzel das Werk durch die Post. Sogar nach Constantinopel wurden einige abgefertigt.

Er glaubte, alles mögliche thun zu müssen, den größten Vortheil das erste Jahr zu machen. Er hegte große Erwartungen, „er habe ein Capital von 10000 Scudi gemacht“; für den Abgang sei ihm nicht bange; dies Buch müsse sich für alle Gelehrten nothwendig machen: wer die gelehrten Alterthümer und die zur Kunst gehören, lernen wolle, habe weiter kein Buch vonnöthen. „Der Gewinnst dieser schweren Arbeit soll das Capital auf
352 mein Alter sein, das ich gottlob noch nicht empfinde“. Er hofft nun, sein Leben in Rom beschließen zu können, es möge ihm absterben, wer da wolle; auch den Posten an der Vaticana glaubt er nun aufgeben zu können.

Die Hoffnungen auf schnellen Absatz erwiesen sich freilich als eitel. Schon im Juni 1767 klagt er über Langsamkeit des Vertriebs. Anfang 1768 hatte er sich schon darein ergeben, daß kein starker Abgang zu erwarten sei; es sei ein Buch, das sich vielleicht nur nach zehn Jahren verkaufen werde.

Zwar mit dem Nachdruck blieb er verschont; aber sonst wurde ihm keines der Leiden erspart, die ein Nichtkaufmann bei einem solchen Wagniß über sich nimmt. Welche Frachtunkosten, welcher Schneckengang der Sendungen, welche Mißverständnisse! Ihm fehlte das Temperament und die Methode des Geschäftsmannes; er verlangte stets zu viel oder zu wenig; da er fast nur mit Freunden zu thun hatte, so übte er entweder oder beanspruchte mehr Edelmuth, als in solchen Dingen angebracht ist. Ein seltsamer Verleger, der „das Geld so wenig achtet als seine Schuhe!“ Welche Zeit verlor er mit „Collationiren“ der Exemplare: „ich zerreiße andere Exemplare, schreibt er den Zürchern, um Euch, den Auserlesenen unseres Geschlechts, so viel an mir ist, etwas Auserlesenes zu senden“. Sonst besorgte das Packen der befreundete Kaufmann Barazzi in Via Santa Croce, sein Rathgeber im Geschäftlichen. Aber er schickte auch mehr Exemplare als bestellt waren, z. B. Wiedewelt 16 statt 14, „für einige sich vielleicht noch meldende Liebhaber, — weil ich in dem Kasten annoch Raum fand“. Die nachträgliche Erhöhung des Preises, ohne Zustimmung der Subscribenten, machte ihm große Angst; er sei durch andere „übertäubt“ worden; möchten nur die Freunde glauben, „der Preis sei durch das Werk bezahlt, der Nutzen aus demselben halte dem hohen Preise die Waage“. Indeß hier konnte er getrost sein. „Die Schweizer sind mit mir zufrieden, die Franzosen noch mehr; also hoffe ich auch, werden es die Dänen, meine ältesten Freunde, sein“.

Auch er selbst war mit sich zufrieden; und diese Zufriedenheit galt ihm als Zeichen von einem gewissen [d. h. unzweifelhaften] Werth der Arbeit.

Bis zu ihrer Vollendung hatte er die Freunde gebeten, ihm ihr Lob aufzuheben. Es sollte das Denkmal sein des zwölfjährigen Weilens auf dem Boden der ewigen Roma, der Sacra Italia, sein Exegi monumentum.

Das Werk besteht aus zwei Theilen. Aber der erste, dessen Umfang ein Drittel des anderen beträgt, wurde erst spät in den Plan aufgenommen 353
und nicht einmal in der Fassung des Titels berücksichtigt. Es war eine neue Bearbeitung eines älteren, an Inhalt und Geist ganz verschiedenen Werkes, der Kunstgeschichte, damit den Italienern hier das gesamte wissenschaftliche Lebenswerk des Verfassers vorliege.

Aufmerksame Leser seiner früheren Werke waren erstaunt, ihn in einer so ganz neuen Rolle auftreten zu sehen. Denn was er sonst als seinen Vorzug bezeichnet hatte, die Beurtheilung der Denkmäler vom Gesichtspunkt der Kunst wird förmlich abgelehnt; und sogar als Vorzug seiner Sammlung bezeichnet, „daß, während die bisherigen nur leicht zu erklärende Denkmäler aufnahmen, und durch Gefälligkeit der Composition und Eleganz der Zeichnung bestimmt wurden, hier nur schwer erklärbare, ja von anderen Gelehrten als unauflösliche Räthsel aufgegebene ausgewählt sind, und zwar in der Absicht, den dargestellten Gegenstand ins Licht zu setzen und die darin verborgene Gelehrsamkeit zu enthüllen".

Selbst Inedita, deren Verdienst aber blos in der Zeichnung oder in der Vollendung (finimento) der Ausführung bestand, wurden ausgeschlossen. Sonst (bemerkt er) würde das Werk auf das Doppelte des jetzigen Umfangs gekommen sein. Daher machen die Basreliefs über die Hälfte aus (112), ein Viertel und mehr die Gemmen (60). Der Rest vertheilt sich unter Statuen, Büsten, Statuetten und Gemälde (von allen diesen je sieben); sechs Mosaiken, elf Vasen, ein Silbergefäß, zwei Spiegel und eine Münze.

Allerdings schlossen sich beide Gesichtspunkte nicht ganz aus. Es konnte nicht fehlen, daß mancherlei Proben aus allen Epochen der Zeichnung hinein kamen. Wir erhalten altägyptische und neuägyptische Werke, etruskische Gemmen, altgriechische und archaistische Reliefs, Werke des hohen und des schönen Stils u. s. f. Deutsche Leser fanden in den Kupfern mit Dank „die 354
Belege und Urkunden zu seinen bisherigen Schriften". „Das Lesen der deutschen Schriften Winckelmanns (bemerkt Heyne) war bisher sehr beschwerlich. Man sah W. eine Menge Kunstwerke in und außer Rom nennen, rühmen, beschreiben, darüber urtheilen und daraus folgern, ohne daß man Vorstellungen davon wenigstens in Kupfern hatte. Sein Werk befriedigt unsere Wünsche". Indeß war dies Zufall, denn nicht einmal die wenigen Stücke, auf die er die Stilcharakteristik in der Einleitung gründete, wurden aufgenommen. Nur in einem Punkte hat Winckelmann seinem alten Princip, der Schönheit, ein Opfer gebracht. Einige seiner Lieblingsstücke, Werke des schönsten Stils, hat er in der ausführliche Manier der Schule Joseph Wagners

stechen lassen: es ist das Antinousrelief der Villa Albani, der Antinouskopf der Villa Mondragone (179 f.), der ihm selbst gehörende Panskopf (69), der „Leucothea"-Kopf des Capitols (55), der sterbende Alexander (115) und eine Statue: der Sauroktonos (40). Einmal wenigstens in seinem Leben wollte er das was er von der Griechenschönheit bezeugt hatte, würdig illustriren; und so hat er, was ihm schon im ersten römischen Jahre vorschwebte, als er die Statuen des Belvedere stechen lassen wollte, im letzten vollbracht gesehen.

Dies war aber auch alles. Gleich beim Erscheinen des Werkes wunderte man sich allgemein, wie es Winckelmann möglich war, bei der Besprechung von zweihundert alten Werken über die Kunst ganz zu schweigen. War es deshalb, weil sich „sein deutscher Kopf nicht theilen konnte"? Aber die Beschäftigung mit diesen Werken scheint ja solche Bemerkungen aufzudrängen. Sogar Leute von ausschließlich gelehrter Richtung, wie Zoega und Visconti, sind in dieser Beziehung reicher.

Die Sammlung enthielt z. B. sehr vollständige Proben der antiken Reliefmanieren, von der ägyptischen en creux und der ältesten griechischen an, wo das Relief nur eine mit Hilfe der Sculptur wiedergegebene Gemälde ist. Es waren da hieratische aller Abschattungen, einige der hohen Zeit, darunter eines werth, dem Parthenonfries an die Seite gestellt zu werden, dann Kleinode voll zartester Vollendung; in Plastik übertragene Gemälde; Compositionen von processionsartiger Einfalt bis zu den überladenen Machwerken der Kaiserzeit, mit runden, vom Hintergrund losgelösten, neben- und hintereinander sich drängenden Figuren vollgestopft. Wie lehrreich für die Bildhauer wäre hier ein Capitelchen über den Reliefstil gewesen.

Die Mehrzahl dieser Reliefs gehörte zu Sarcophagen: für diese Kunstgattung ist Rom Hauptort. Aber über die Beziehung ihrer Scenen auf die Bestimmung des Sarcophags findet sich nicht eine Bemerkung.

„Wir Deutsche", schrieb man 1768 von Göttingen, „hätten es ihm Dank gewußt, wenn er uns die Kunst an den Werken mehr entwickelt, und besonders an denen in erhabener Arbeit über die Anlage, die Ausführung, die Anordnung und Zusammensetzung und selbst über die Zeichnung sich
355 mehr herausgelassen hätte. . . Unrichtige Zeichnungen der alten Künstler sind in den Beschreibungen nirgends bemerkt, auch nicht Urtheile über die Stellung und den Ausdruck der Figuren, über Anordnung und Zusammensetzung, so ungeschickt und abenteuerlich sie oft ist".*)

Überblickt man nun die nach solchen Gesichtspunkten gemachte Auswahl von weit über zweihundert Denkmälern, so muß freilich der ehrgeizige Anfänger solchen Reichthum des Inedirten und Unerklärten mit Neidesaugen betrachten.

*) Ähnlich Klotz Acta lit. V, 115 ff.: Quis enim non a W. imprimis expectabat judicium de ingenio artificum, de linearum indole, de manuum elegantia? aut quis

Glück ist bei derartigen Unternehmungen immer eine Bedingung. Die letzte Sammlung römischer Basreliefs waren P. S. Bartolis Admiranda Romanorum antiquitatis, 1693; die von ihm übersehenen und die im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts zu Tage gekommenen Werke waren für Winckelmann aufgehoben geblieben. So viel hatte sich angesammelt, daß er von den in seinen Jahren entdeckten Werken (obwohl fast kein Monat ohne ein solches Geschenk verging) kaum ein Dutzend aufzunehmen Anlaß fand. Dazu kam die Bequemlichkeit der Benutzung, „die Gewohnheit täglichen Umgangs". Lessing und Goethe haben den Verdacht der Parteilichkeit für die Werke seines Herrn ausgesprochen; die Zahl der Albanischen Denkmale, die das Register aufweist, beträgt allerdings 114, während das Capitol mit 62, die Villa Borghese mit 50 auftritt. Auch wird jedes Albanische Alterthum, wenn sich irgend ein Anknüpfungspunkt auftreiben läßt, wenigstens einmal genannt, die mehrmals unternommene Beschreibung der Villa ist in dieses Werk übergegangen; indessen sind unter den publicirten nur 48, und bekannt ist der Reichthum dieser Sammlung an gelehrten Werken. Winckelmann hatte diese 356
Schätze seit seinem Eintritt ins Albanische Haus eifersüchtig für sich gehütet (s. II, S. 130).

Für die Ordnung konnte natürlich nur der Grundsatz der Auswahl maßgebend sein: der Gegenstand bildete den Eintheilungsgrund; wie bei den Gemmen folgen sich: Mythologie der Götter, historische bis zur Heimkehr des Odysseus; Geschichte Griechenlands und Roms; endlich Sitten, Gebräuche und Künste. Einige Antiquitätencapitel werden im Zusammenhang erörtert, z. B. die Bühnenalterthümer Cap. 9 zu Nr. 189—196, und die Schiffsalterthümer zu Nr. 207.

Die Kupfer

Der am wenigsten glänzende Theil der Publication war das was am meisten Geld und Zeit, Sorge und Ärger gekostet hatte. Freilich hatte Winckelmann keinen Wille und Schmidt, keinen Morghen und Strange zur Verfügung. „Die Kupferstecher in Italien", schreibt er den 16. November 1758, „sind fast alle mittelmäßig". Doch nicht blos die Eleganz des Stichels, auch die Genauigkeit der Zeichnung ließ viel zu wünschen übrig.

---

melius de his omnibus judicare poterat, eo viro, qui tot monimentorum sapienti contemplatione oculorum aciem quasi exercuerat, ingeniique in spectandis operibus et pulchritudine sentienda et judicanda elegantia optimis praeceptis et exemplis confirmaverat? Sed ejusmodi disputationes fere frustra quaesivimus. Parcissime attingitur ratio ea, quae artificio conjunctior est. Mihi quidem videtur vir praestantissimus Italorum studiis inserviisse, quibus copiosae eruditionis speciem magis placere constat ingeniosa illa et amoena venustate.

Winckelmann fordert hier selbst die Kritik heraus, da er im Buche ungenaue Zeichnungen seiner Vorgänger streng tadelte (z. B. 130), und in der Genauigkeit des Sehens einen Vorzug seiner Erklärungen fand. Heyne rügte sogleich, „daß die Größe und Beschaffenheit der Denkmäler nur zuweilen etwas genauer bestimmt sei“; schlimmer und befremdlich bei dem Verfasser einer Schrift von Ergänzungen, war die Nichtangabe der restaurirten Theile in den Stichen. Zoega fand, daß das Werk hierdurch einen großen Theil seines Nutzens einbüße, besonders da dieser Mangel nicht durch Beschreibungen ersetzt werde, die für den gelehrten Gebrauch großentheils statt der Abbildungen dienen können.

In dem Albanischen Relief der Hochzeit des Cadmus und der Harmonia (28) stammt die ganze irrige Erklärung (Mars und Venus) aus der Aneignung der Idee des Restaurators, wobei dann die sich aufdrängenden Gegeninstanzen
357 aus den Launen des Künstlers erklärt werden. Die von ihm auf der herrlichen archaistischen dreiseitigen Ara der Villa Borghese (15) entdeckte Juno Martialis, deren Zange eine Evolution antiker Taktik bedeuten sollte, war Vulcan, dessen langer Mantel den Ergänzer verleitet hatte, eine Göttin daraus zu machen. Auch den kriegerischen Bacchus (6) hat der Ergänzer auf dem Gewissen, der (und Winckelmann nach ihm) die Nebris für einen Panzer nahm.

In einigen wird die große Ungenauigkeit entschuldigt durch die Unmöglichkeit, das hoch an einer Casinofassade eingelassene Relief in der Nähe zu betrachten. Bei dem Borghesischen Prometheus- und Pandorarelief (82), wo Winckelmann erst mit dem Glase die Ergänzungen bemerkte und auch dann seine Erklärung nur zweifelnd gab, ist der Stich so falsch, daß er gar keine Vorstellung vom Original giebt; Welcker erkannte darin die Verbindung von Vulcan und Venus. Ebenso untreu war das wohlerhaltene Relief daselbst (135), die Zurückführung von Hectors Leiche nach Troja, das vielmehr die Bestattungsfeierlichkeit darstellt. Die Inschrift Zethos, Antiope und Amphion auf dem Borghesischen Orpheusrelief (85) konnte Zoega erst bei der Herabnahme von der Mauer des Casino im Jahre 1808 als modern erkennen, womit diese ganze Deutung zusammenfiel. —

Was die Stiche betrifft, so sind sie der Mehrzahl nach mittelmäßig. Es macht einen kläglichen, fast komischen Eindruck, nach den hohen Worten im Text diese Bilder anzusehen, die jene doch eingegeben haben sollen. Man hat es ihnen nachgerühmt, daß sie von der modischen Grazie französischer Zeichner frei seien. Dies ist richtig; aber sie sind auch ohne die Grazie der Antike. Sie bleiben selbst hinter dem Maßstab damaliger Zeit zurück. Freilich pflegten die Italiener seit dem XVI. Jahrhundert den Verehrern der Antike das Niederträchtigste zu bieten, was den edlen Namen Kupferstich verunehrt.

Allerdings müssen sie unter seiner speciellen Aufsicht gemacht worden sein; deutlich angegeben ist z. B. das griechische Profil (in einer Anzahl hat die Linie eine leichte convexe Krümmung), die tiefen großen Augen, der schmale Mund, das volle Kinn; auch in der Gewandung, bei sachlich wichtigen Geberden, in einigen Stilcharakteristiken (z. B. des archaistischen) ist seine Leitung erkennbar. Die ganz verschiedene weiche, warme Manier in den nach Bartoli wiedergegebenen Gemälden (114. 118.) beweist, daß man die malerische Manier, die den Stechern geläufig war, absichtlich vermied, wo sie nicht paßte, — wofern dies nicht alte Platten waren.

Aber man sieht es den Stechern an, daß sie ohne eigenes Gefühl des antiken Stils, nach Vorschriften, jene Details nachgeahmt haben, während sie sich sonst ganz ihrer Routine überließen.

Verschiedene Hände sind zu unterscheiden. Winckelmann ließ ja einmal gleichzeitig vier Stecher für sich arbeiten. Im allgemeinen nimmt der Werth ab mit der Größe der Figuren. Die Mehrzahl der Reliefs und Gemmen (1—7. 9—13. 15 u. s. f.) sind blos umrissen, ohne Schattirung, auf hori- 358
zontal schraffirtem Grund; die Muskeln mit leichten Nadelstrichen angedeutet. Die Linien sind hart, stark, ohne Fluß, daher das zerknitterte, zerzauste (chiffonné) der Zeichnung. Dabei hat der Stecher die Erklärung, die ihm mitgetheilt war, auf die Reproduction oft in seltsam täppischer Weise einfließen lassen: eine Munterkeit in Wendungen und Gesten, ein grimmiger, kläglicher, drohender, süßlicher Blick entfließt seiner Nadel.

Eine andere Hand ist in Stücken wie 50, 87, 95, 116, 124, 134, 183 und in den meisten Vignetten erkennbar. Die Figuren sind mit leichter kräftiger Nadel ausgeführt, sie runden sich gut ab, mit Hilfe starker Schlagschatten, und der Stecher hat sich eine Manier des antiken Typus gebildet, bei der nur gewisse wunderliche Verzeichnungen stehend sind, z. B. Verkleinerung der Extremitäten fast bis zur Verschrumpfung (72). Eine breite, fast elegante Nadel zeigen 57, 108, 127, 141.

Bei einigen besonders hochgeschätzten Reliefs sind die Figuren mittels dreifacher Schraffirung und Punkten in feiner Abstufung schattirt. So die Niobide 150, Capaneus 109, Diogenes 72 f., Juno 54. — In sehr wenigen ist der Charakter des Marmorreliefs ohne die sonst durchgängige und immer etwas flaue Manier, mit Sauberkeit und Schärfe nachgeahmt, z. B. bei dem neapelschen Relief der Helena (115); vgl. 21, 51, 183. Es wäre möglich, daß er auch hier fertige Platten vorfand. Von Stosch erhielt er, wie es scheint, deren acht.

Die erwähnten, blos ihrer Schönheit wegen aufgenommenen und im größten Maßstab mitgetheilten Köpfe und Statuen, sind von Niccolo Mogalli (geb. 1723), einem talentvollen, seit 1750 in Rom lebenden Kupferstecher, der auch für die Gallerien von Florenz, Portici und für das Kircherianum

arbeitete. Es scheint derselbe zu sein, den Winckelmann in seinem beständigen Solde hatte (13. Januar 1767). Sie sind sorgfältig gezeichnet und nicht übel gestochen; doch überstieg es das Vermögen jener Zeit, sich der ganz an den letzten Malerschulen herangebildeten flauen Manier zu entäußern, und der Marmorstrenge und Marmorbläße anzupassen. Überall fehlen bezeichnende Züge, z. B. bei dem Leucotheakopf (85) die Schwellung des Stirnknochens und die Horizontalfalten des Halses.

Sonst waren diese Blätter für den gelehrten Gebrauch zu ungenau, und für die genießende Betrachtung, als Einladung zu näherer Bekanntschaft (was z. B. die herculanischen erfüllten) zu abstoßend ungefällig, zum Theil bis zum Rohen.

359 Methode der Deutung

Außer dem Glück war es die Methode, der das Werk seinen Erfolg verdankte. Auf die Methode war er gekommen bei der Bearbeitung des Stoschischen Verzeichnisses.

Die erste Maxime war, daß die Alten in ihren Werken, sonderlich Reliefs von mehreren Figuren, keine müßigen oder „blos idealischen" Bilder entworfen haben, d. h. solche, die keine bestimmte, bekannte Geschichte vorstellen. Nicht als wenn Erfindungen, Spiele der Laune (cose inventate a capriccio) ganz fehlten. Bacchanale, Tänze u. s. f. seien auszunehmen. Aber es müssen unverkennbare Anzeichen solcher Phantasien da sein. Da die Malerei nach Simonides eine stumme Dichtkunst ist, und nach Plato ihr Wesen die Fabel (μῦθος), so muß der Künstler, der als Dichter auftreten will und der dichterischen Begeisterung freien Spielraum geben, ebenfalls Gegenstände der Fabel wählen. Die Stoffe antiker Bildwerke sind also im mythischen Cyclus von der Theogonie an bis zum Ende der Odyssee zu suchen. Auch durch die Angaben öffentlicher Kunstwerke im Pausanias fand Winckelmann den Grundsatz bestätigt, daß die Quelle der Künstler Homer sei. Nur hat man in der Folge den Zusatz nöthig befunden, daß sie allezeit der ihrer Zeit nächstliegenden Wandlung der Sage, z. B. der tragischen oder der alexandrinischen, sich anschlossen; „daß sie keineswegs die homerischen oder epischen Sitten darzustellen beabsichtigten".

Eine Ausnahme machen die Thaten Alexanders, die öffentlichen Kaiserdenkmäler, die sagenhafte römische Urgeschichte und die Bilder der Münzen.

Dieser Grundsatz bedeutete für die damalige Archäologie, besonders die italienische, eine förmliche Revolution. Viele Scenen, die heute Jedermann so geläufig sind wie die biblische Geschichte, waren bis dahin durch ein festgewurzeltes Vorurtheil auf die wunderlichste Art mißdeutet worden. Man suchte die Gegenstände der Reliefs allgemein in römischer Geschichte und Sitte.

In dem Raub der Töchter des sicyonischen Königs Leucipp durch die

Dioscuren auf einem Sarcophag der Villa Medici (61) sah man den Raub der Sabinerinnen. In der großen capitolinischen „Urne des Septimius Severus" mit einer symmetrisch gehaltenen Darstellung des Achill auf Skyros fand Piranesi dasselbe Ereigniß nebst dem darauf folgenden Friedensschluß 360
zwischen Romulus und T. Tatius; derselbe entdeckte in dem flehenden Priamus (134) den Triumph des Romulus über König Acron und des letzteren Todtenklage. In der Ermordung der Polyxene durch Neoptolemus (144) sah jener abenteuerliche neapolitanische Charlatan, der Basilianermönch Joh. Chrysostomus Scarfò, Lucrezia und Tarquin. Eine Gruppe des Mars und der Venus mit römischen Köpfen galt für Coriolan, der den Bitten seiner Mutter nachzugeben im Begriff steht. Nur in einem Fall mußte eine Scene nach vielfachen Wanderungen innerhalb der griechischen Welt der römischen Sage zurückgegeben werden: die Hochzeit des Peleus und der Thetis im Palast Mattei (110), die eine Zeitlang für einen besonders guten Griff Winckelmanns galt (da dies gefeierte Ereigniß bisher noch auf keinem Denkmal bemerkt worden war), ist neuerdings mit Wahrscheinlichkeit „Mars und Rhea Sylvia" benannt worden.

Eine Reihe glücklicher Erklärungen, die sich sofort ergaben, zeigte wie ein richtiges Princip ohne große Mühe auf eine Menge Wahrheiten führen kann, wo man sonst mit allem Scharfsinn, Phantasie und Gelehrsamkeit nur Irrthum auf Irrthum häuft.

Zu ihnen gehört die Entdeckung der Geschichte des Protesilaus und der Laodamia auf dem Barberinischen Sarcophag (123), wo Beyer die Geschichte der Alcestis gesehen hatte. Eine gute Intuition war der vom Blitz getroffene Capaneus auf einem Albanischen Relief (109), die später durch eine Gemme mit dem am Hinterkopf sichtbaren Blitz bestätigt wurde. Ähnliches Lob verdient ein kleines sehr vollendetes Fragment im Besitz des Auslegers, wo er (nach Zoega) „mit ungewöhnlichem Scharfblick" den Triumph des Bacchus über die Indier ahnte, ohne die vollständig erhaltene Replik im Collegio Inglese zu kennen (jetzt im Museo Chiaramonti). Besonders einleuchtend war die Erklärung des Corsinischen Silbergefäßes (nach Paciaudi die Befragung des Orakels der Fortuna zu Antium) als Urtheil des Areopags über Orest (32). Nennenswerth sind auch das Fragment mit dem Frevel an Cassandra (141), das letzte Opfer des Oedipus (104), die Geschichte der Medea im Hofe des Palastes Lancelotti (90 f.), und die (vollständigste) Darstellung der taurischen Iphigenienfabel im Palast Accaromboni (149). Die gelehrteste Erklärung aber war die Entdeckung der Fabel der Alope auf dem Sarkophag an der Vorhalle des Casinos in Villa Pamfili (92), in der Beyer Cephalus und Prokris gefunden hatte; nach Welcker „die einzige bis jetzt bekannte Darstellung der Fabel der Alope, und wir schöpfen diese Fabel aus einer einzigen Erzählung des Hygin".

Andere Funde waren schon durch frühere Schriften vorweg genommen, besonders auf geschnittenen Steinen (II, S. 254). Zwei Gemmen, die bereits
361 herausgegeben waren, und deren Erklärung er wohl erst nach Abschluß der Kupfer fand, kommen im Eingangstractat vor, der angebliche Tantalus mit Ganymed (LVI), und Hercules mit Omphale, sonst Ptolemäus Auletes genannt (LVIII). Den herrlichen Carneol mit dem Kampf um den Leichnam des Patroclus (128) lieferte das ludovisische Cabinet, zu dem er allein in Rom im Jahre 1763 einen Zugang gefunden hatte, und das ihm selbst die florentinische und farnesische Sammlung zu übertreffen schien. Die Camee mit Achills Klage um seinen Freund (129) gehörte der Cheroffini. Der Typus der Nemesis (25) und die gequetschten Pankratiastenohren waren bereits in der Description und in der Allegorie angebracht worden.

Diese und einige andere Erklärungen hatte die Kritik im Auge, wenn sie rühmte, „wieviel Erläuterungen ungemein glücklich gerathen seien und das Gepräge des Genius hätten. Es sei ein Vergnügen wahrzunehmen wie auf einem erhabenen Werke, nach einmal errathenem Sujet, gleich als an einem Faden sich alles nach und nach in seinen kleinsten Nebenfiguren ganz natürlich entwickle". „Mit schnellem Blick, sagt Welcker, mit hoher Einsicht in das Alterthum in seinen verschiedenen Weisen und von großer Belesenheit, bei großem Vorrath, worin die unklaren Stücke selbst durch die Gesellschaft oft verständlich werden, und bei der Gelegenheit täglichen Umgangs mit den meisten der Werke, die er ediren wollte, erwarb sich W. ohne Zweifel das Verdienst, Verständnis und Schätzung der Basreliefe eröffnet zu haben".

Man denkt hier an Goethes Wort, wie oft zu einem wissenschaftlichen Erfolg die Erbschaft eines Irrthums gehöre. Es kam nur an auf Belesenheit in griechischer Sage: mit einen Einfall war die Hauptsache gethan: kunstvolle Operationen waren selten nöthig. Es war noch eine Epoche der Conquistadoren. Die römischen, geschichtlichen und novellistischen Deutungen hat dies Werk zuerst angegriffen und zugleich ganz und gar beseitigt. „Heute", sagt der genannte Forscher, „weiß Jedermann, wie selten in den Bildwerken des Alterthms das Geschichtliche ist, wie selten insbesondere Scenen des Lebens der berühmtesten Privatpersonen oder auch die Begebenheiten der außerordentlichen und romantischen Art unter unbekannten Personen, seltsame und rührende Fügungen des Zufalls, wie sie die griechischen Epigramme häufiger dem Andenken bewahrten, sich dargestellt finden". Dieser Umschwung ist Winckelmanns Werk.

Mit der Zeit wird es immer schwerer, sich die Bedeutung und Wirkung eines so epochemachenden Buchs angemessen vorzustellen. Seine Wahrheiten
362 erscheinen immer weniger als Thaten, weil sie Gemeingut und Gemeinplatz geworden sind; seine Fehler immer mehr als grobe Sünden, weil die Zeiten

eben durch ihn, der sie begangen, weiser geworden sind. Es ist lehrreich auch für die heutigen Forscher, die Ursachen dieser sehr zahlreichen Fehler zusammenzustellen.

Die Quelle von Deutungsfehlern kann schon in der Theorie selbst liegen, d. h. im Systemgeist. Winckelmann hat die Forderung, die Kunstwerke aus der Mythologie zu erklären, überspannt; er sucht Mythenscenen auch in Bildern aus dem täglichen Leben und wiederkehrender Kultushandlungen, und ohne bestimmten Anhalt. Schon Klotz durfte ihm entgegenhalten, daß viele der von Plinius aufgeführten berühmten Statuen nach einem blosen Genremotiv hießen, — der Schaber, der Speerträger, der Scheibenschleuderer, die Knöchelspielerinnen u. s. w. Zoega hat gerade im Gegensatz zu den oft gesuchten und willkürlichen Deutungen seines Vorgängers den Grundsatz der Frequenz von Motiven aus dem gewöhnlichen Leben zur Geltung gebracht.

Wie er in der aldobrandinischen Hochzeit die des Peleus und der Thetis erblickte: so muß ein schönes griechisches Grabrelief mit dem Abschied eines Kriegers (72 im Palast Ruspoli) Jason und Medea, oder Auge und Telephus vorstellen, wobei es ihm gelingt, eine Reihe Einzelzüge der hyginischen Fabel darin wiederzuerkennen. „W., bemerkt schon (zu 120) die Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften, verschwendet viel Mühe und Gelehrsamkeit, um einen Philoctet zu finden, da wo die einfachste allegorische Vorstellung in die Augen fällt: Opfer eines Kriegers für glückliche Rückkehr". In Bildern eines Mahls, die so häufig auf Grabreliefs wiederkehren und oft auf Leichenmahle gedeutet wurden (19 f.), brachte ihn ein Pferdekopf auf das Roß Arion, und die beiden Gatten wurden zu Ceres und Neptun, die in Roßgestalt jenes Wunderthier erzeugten. Eine Gruppe tanzender Frauen (147) ist Electra, von Klytämnestra gezwungen, den Jahrestag von ihres Vaters Tod zu feiern. Auf einem erotischen Vasengemälde, wo der Jüngling dem Mädchen einen Apfel reicht (99), findet er Theseus mit dem Knäuel und Ariadne mit der Tänie. Das alte Wandgemälde eines Opfers in der Villa (177) wagt er auf Grund des Fundes am Palatin und nach einer vagen Ähnlichkeit mit dem Gesicht der Livia, der Gemahlin, und der Octavia, der Tochter Augusts, für das Marsopfer bei Horaz (Od. III, 14, 5) zu erklären.

Solche Auslegungen veranlaßten alsbald den seitdem unzählige Male wiederholten Tadel, „daß sich W. durch seine glänzende Phantasie zuweilen verführen lasse" (Bibl. des sciences. à la Haye 1767 p. 469 ff.). Be- 363
kanntlich wird dieser Vorwurf gewöhnlich da erhoben, wo man vielmehr den Mangel an Phantasie tadeln sollte. Die Phantasie, welche über wenig Gedanken verfügt, (wie z. B. die von Schwärmern, Sektenhäuptern, Systemmachern, Parteifanatikern und anderen Leerköpfen) ist in ihren Verknüpfungen beschränkt und folglich zu Wiederholungen verdammt; sie hat weniger Aussicht, das Wahre zu treffen, als eine Phantasie, die über einem reichen, ge-

ordneten Material waltet. Aber hier wird die Phantasie übersehen, weil das was sie herausbringt, mit der Wirklichkeit zusammentrifft.

So beißt sich Winckelmann in gewisse Züge, Attribute als Schlüssel der Erklärung fest. Bekannt ist das Diadem der Leucothea, dem Ulyß nach dem Schiffbruch bei den Phäaken geschenkt, ein breites Band, das um die Stirn gehe. „Es würden sich allzuviele Leucotheen finden", bemerkte die Allgem. Deutsche Bibliothek. Dieses κρήδεμνον aber war (nach Visconti) keine ausschließliche Eigenthümlichkeit der Leucothea, und (nach Zoega) überhaupt keine Binde, sondern eine weibliche Kopfbedeckung, eine Art Schleier. Er sieht in dem Fußschemel ein Zeichen übermenschlicher Würde, obwohl er sich bei Figuren jeder Rangklasse findet. Die wichtige Entdeckung der Pankratiastenohren verführt ihn, solche auch in normalen Ohren zu sehen; darauf gründet sich die Erklärung des griechischen Grabreliefs (62) als Pollux' Kampf mit Lynceus, obwohl die kegelförmige Mütze des Dioscuren fehlte. „Die Ohren", bemerkt die A. D. B., „sind weder zerrissen, noch stumpf, noch gequetscht, nur ein wenig bestoßen, platt und von runder, fast gar nicht charakterisirter Gestalt".

In vielen Fällen hat Winckelmann die Erfordernisse eines Beweises nicht beachtet. Der Reiz eines Originaleinfalls, die Hoffnung einer ihn gerade beschäftigenden Scene oder Figur in Marmoren begegnen zu müssen, die Association einer ihm vorschwebenden Dichterstelle mit irgend einem Zug im Bilde (als Anregung höchstens zu einem Lösungsversuch): dies alles kann sein Urtheil entscheiden: dann wird alles gewaltsam unter die Hypothese gebeugt.

Gerade auf solche Funde aber durch einen glücklichen Zufall legte er besonderen Werth. „Durch das einzige Wort Ἀροτρεύων in dem Scholiasten des Pindar fand ich die wahre Bedeutung der irrig sogenannten Statue des Q. Cincinnatus und in derselben den Jason". Aber was soll man sagen,
364 wenn er in der Büste eines Hercules als Olympiasieger (171), blos wegen des Alters, des großen Stils, der aria nobile und eines Ölkranzes den Xenophon erkennt, weil dieser, da er opfernd den Tod seines Sohnes Gryllus bei Mantinea erfuhr, den Kranz abnahm, ihn aber wieder aufsetzte, als man hinzufügte, daß er den Heldentod gestorben sei? Eine Probe, wie er im Stande war, in eine komplizirte Scene, die ihm aus anderen Darstellungen geläufig war, eine ganz fremde Geschichte hineinzulesen, ist die Deutung der Entdeckung des Achill auf Skyros in der Villa (87) auf Meleager, der nach hartnäckigem Sträuben den Bitten seiner Gattin Kleopatra nachgiebt, die von seinen Oheimen belagerte Stadt zu vertheidigen. In der Hochzeit des Cadmus und der Harmonia (28), der ersten menschlichen Hochzeit, bei der die Götter erschienen, sieht er die Liebschaft des Mars. Ebenso wunderlich findet er in einem Vasenbild (159), wo die Friedenspallas dem müden Her-

cules den Göttertrank reicht, Ulyß, der von Pallas in einen runzligen, zitternden und gekrümmten Greis verwandelt wird. Die Behauptung, daß es nichts ungewöhnliches sei, eine ganz fremde Gruppe in die Mitte einer Komposition einzufügen (mittels der er diesen schweren Theil des Alopesarcophags beseitigen will), gründet sich auf Mißdeutung von vier Denkmälern.

Die Phantasie, die in den vorherangeführten Beispielen so leichtbeflügelt schien, zeigte sich bei anderen Gelegenheiten schwerfälliger. Wie mochte ihm nicht einfallen, daß die Gemme mit dem Namen des Teukros (Tratt. prel. XCI.) Demosthenes war, dessen kürzlich in Herculaneum gefundenes authentisches Bildniß er selbst herausgegeben hatte! Wie konnte er die natürliche und naheliegende Erklärung des Nilhauptes (81) anführen und doch an die abenteuerliche Erklärung als Prometheus sich klammern, blos wegen des Wortes ΠΡΟΝΟΙΑ. Sehr nahe stand er der Entdeckung des Menander in dem Marius der Villa Negroni: er nennt die Statue seines Gegenstücks, des Posidipp, daselbst bei Gelegenheit jenes Dichters; vielleicht brachte Visconti diese Stelle auf die Spur.

Manche Irrthümer waren jedoch bei der Unzulänglichkeit des Apparats unvermeidlich. „Die Manier, bemerkt Welcker, die verschiedenen Momente, Nebenpersonen und Nebenumstände auszudrücken und anzubringen, ist sehr eigen und . . . in sehr vielen Dingen, in dieser Entfernung, wie hieroglyphisch, und mußte erst durch eine Menge errathend getroffener Umstände und Daten faßlicher werden, so wie die Sitten, worauf sich die Vorstellungen beziehen, fester zusammengestellt, in einem Bilde gefühlt, und ein gehäufterer Vorrath 365
von den nicht in einzelnen Classen von Schriftstellern, sondern überall zerstreuten Winken und Lehren der Alten, und dabei aus so vielen Winkeln und öderen Stellen zusammengetragen werden, ehe man fordern durfte, daß Sicherheit im Erklärten und nicht zu Erklärenden stattfinden sollte".

So verschwendet Winckelmann viel Gelehrsamkeit, um in der großen Herculesschale (64 f.) die weiblichen Figuren zwischen den Abenteuern zu erklären. Es sind nur Personificationen der Örtlichkeiten; die Attribute fehlen, weil das Abenteuer sie hinreichend bestimmt; sie sollen die Felder der einzelnen Scenen auseinanderhalten.

Zoega blieb es vorbehalten, in den angeblichen Horen der dreiseitigen albanischen Ara (47 f.) tanzende Hierodulen zu entdecken. Visconti fand in der archaistischen Venus des barberinischen Candelabers eine Spes (30), im Plato mit Schmetterlingsflügeln (169) Morpheus, in Achill und Penthesilea auf der farnessischen Gemme (97) Theseus, der die Helena raubt, in Orest und Pylades zu S. Ildefonso Schlaf und Tod.

Eine andere Reihe von Irrthümern hatte freilich keinen anderen Grund als Flüchtigkeit, Ungeduld, wie Zoega meinte.

Ein fataler Streich passirte ihm mit Cybele (8) im Capitolsmuseum, die

schon 1737 vom Abate Giorgi richtig als verschnittener Erzpriester (Archigallus) herausgegeben worden war. Drei moderne Gemmen ließ er sich aufbinden, den Zorn des Achill (126), den Satyr des Teukros (p. XIV, Descr. II, 1494, der von Stosch an Guay und dann an Carlisle kam) und den Chalcedon mit dem Reifspieler, eine Arbeit Johann Pichlers, mit dem sein damaliger Besitzer Jakob Byres nicht nur Winckelmann betrog, sondern auch einen reichen Käufer, wozu Visconti bemerkt: la memoria di sì fortunata impostura merita conservarsi (vgl. S. 273 f.).

Ein halbes Jahrhundert nach dem Erscheinen des Werkes zählte C. Cardinali vierzig irrige Erklärungen auf; dazu kämen dreißig Berichtigungen und Zusätze, die fünfzehn andere zweifelhaft machten. (Effem. di Roma 1822 S. 308). —

Innerhalb dieser gewonnenen Grenzen griechischer Götter- und Heldensage
366 sage bewegt sich der Forscher ziemlich frei und planlos. Gelehrsamkeit (erudizione) war der Paß zum Eintritt in das Werk; je krauser der Bart am Schlüssel, desto besser; je entlegener und öder der Ort des Schriftwerkes, wo er gefunden, desto kostbarer die Entdeckung. Besonders wohl ist ihm, wo er mehrere Auslegungen von verschiedener Wahrscheinlichkeit ausstellen kann. Vorgänger werden angeführt, nicht zu zeigen, wie die Wahrheit sich Bahn bricht, sondern um jene niederzuschlagen. Ein Alterthumsforscher kann zwar nicht zu gelehrt sein; aber Gelehrsamkeit darf nicht (wie das Schöne) zwecklos sein. Zwar hatte er kurz vorher sehr gut gesagt: „Die Gelehrsamkeit soll in Abhandlungen über die Kunst der geringste Theil sein, wie denn dieselbe, wo sie nichts wesentliches lehrt, vor nichts zu achten ist, und alsdann wie bei seichten Rednern oder bei schlechten Saitenschlägern das Husten zu sein pflegt, nämlich ein Zeichen des Mangels." Der Antiquare und Litteratoren Treiben schmeichle dem Müßiggang und der uns angeborenen Trägheit zum eigenen Denken. Auch versichert die Vorrede, „der Verfasser habe mit seinen Materialien einen viel größeren Bau aufführen können, wenn er die Gelehrsamkeit statt mit den Fingern, mit dem Sacke aussäen gewollt"; aber selbst wohlwollende und ebenso gelehrte Leser fanden in seinen besten Artikeln „viele und schöne gelehrte Sachen ohne strengen Zusammenhang mit dem Gegenstande" (Zoega II, 88). Winckelmann hatte eben den Geschmack der Italiener im Auge; aber deutschen Gelehrten konnte er nicht imponiren. „Er ist (bemerkte die N. B. d. sch. W. VI, 1, 76) zwar von der unglücklichen Gewohnheit der italienischen Antiquare, platte Wiederholungen von trivialen mythologischen und antiquarischen Dingen anzustellen, weit entfernt; seine Gelehrsamkeit, die er beibringt, hat allezeit das Gepräge des Seltenen, Sonderbaren und meistens auch das Eigenthümliche; aber doch nähert er sich dem Geschmack der Italiener zusehr in Aufhäufung und Aufthürmung einer zuweilen fruchtlosen Gelehrsamkeit, welche an und für sich nichts erläutert, viel eher die Aufmerksamkeit zerstreut, dem Scharf-

sinn und der Beurtheilungskraft schädlich ist, einer lebhaften und herum-
streifenden Einbildungskraft durch Darbietung sovieler Gegenstände, unter
denen sich immer irgend einiges Verhältniß und eine Verbindung zeigt, nach-
theilig wird und wenigstens zu einer gelehrten Eitelkeit oder zu einer ge-
lehrten Schwelgerei verführen kann". „Gleich als wenn die Luft Italiens",
schrieb Heyne in der Lobschrift, „diesen Einfluß hätte, ergriff ihn die Krank-
heit der Zeichendeuterei und Wahrsagekunst in der Alterthumskunde; er fing
an, nicht mehr zu erklären, sondern zu rathen, nicht ein Ausleger des Alter-
thums, sondern ein Seher zu sein". Lippert fand etwa 50 bis 60 kleine
Fehler darin, „die aber alles nichts gegen die großen und ganz neuen Ge- 367
danken, deren wohl tausend sind, gerechnet werden können".

Am wenigsten Beifall erntete er daheim in dem, worauf er sich in merk-
würdiger Selbsttäuschung am meisten einbildete: der Erklärung und Ver-
besserung alter Texte durch Denkmäler. Die Acta litteraria fanden sie un-
nöthig und gewaltsam; die Göttinger urtheilten, „daß er zu sehr den
Sprachgebrauch und andere Auslegungs- und kritische Regeln einem Einfall
oder einer Vorstellung aufopfere, die aus einem einzigen, oft zweideutigen
und ungeschickten Denkmal geschöpft sei. Die Begierde, aus Monumenten
und Steinen erklären und verbessern zu wollen, ist zu sichtbar, und ebenso
sichtbar ist die Wirkung davon, daß ihm alles entwischt, was seiner Muth-
maßung selbst die Wahrscheinlichkeit nimmt, wenigstens sie schwächt." —

Bei einer Sammlung, deren Eintheilungsgrund im Gegenstande lag,
erwartete man auch Bemerkungen über Mythologie zu finden. Aber die Götter-
lehre war ihm, wie Plato, eine Märchensammlung für große Kinder, alter-
thümliche Novellen zur Ergötzung und Belehrung der Vorwelt von klugen
Leuten ersonnen; und wo er aus diesem Caput mortuum etwas herauszieht,
sind es Allegorien. Die Allegoristerei, die uns bis dahin nur unkünstlerisch
erschien, wird nun auch zum Irrlicht der Auslegung. In dem Nilkopf (81),
den er zu Prometheus macht, sollen die hinaufkletternden Putten (die ihm
doch aus der Statue des Belvedere bekannt waren) Leute symbolisiren, die
aus verwegener Neugier die geheimen Beschlüsse der Vorsehung zu ergründen
wagen." Psyche, die sich müde auf eine Hacke stützt (34), bedeutet die Ge-
müthsruhe beim Ackerbau, als der nützlichsten, edelsten Beschäftigung, die der
Seele Fähigkeit und Raum giebt für Betrachtung und Belehrung.

Heyne wunderte sich, daß Winckelmann die alten Schriftsteller so ganz
unterschiedslos gebrauche, in einem Athem Orpheus und Seneca, Homer
und Apulejus, ohne die älteste symbolische Vorstellungsart, die wirkliche
Götterlehre und die philosophische Allegorie späterer Zeiten auseinander zu
halten. Die ihre Naturanschauungen in durchsichtigen Personificationen ver-
körpernde Urzeit, die gestalten- und farbenreiche epische Zeit, die den Niederschlag
der Mythenbildung nacherzählende, systematisirende und zuletzt mit der einst

feindseligen Philosophie vermengende Spätzeit kommen alle durcheinander zum Wort. So trägt er das Verschmelzen der Gottheiten aus dem Zeitalter der
368 Religionsmengerei in die Mythologie zurück, z. B. des Bacchus und Mars (21). Seine Hauptquelle war Hennings Genealogischer Schauplatz.

Bezeichnend ist, daß er das Werk mit einem Kapitel von geflügelten Gottheiten eröffnet. Alle Götter seien ursprünglich geflügelt und mannweiblich. „Denn die Natur und das Wesen der Gottheit, als von der Materie abgezogen und entfernt, ist über unseren begrenzten Verstand erhaben, der sie vermöge seiner Einschränkung auf Vorstellungen sinnlicher Dinge nur begreifen kann unter Symbolen, die das unerschaffene und unbegreifliche Wesen mit so zu sagen greifbaren, den Sinnen angepaßten Formen bekleiden; daher die ersten Stifter der falschen Religionen und ersten Philosophen, welches Dichter waren, um sich dem rohen Verstand der ungebildeten Völker anzubequemen und ihm ein höchstes Wesen zu lehren, welches sich zu den Menschen herabläßt, es in menschlicher Ähnlichkeit darstellten. Sie statteten jene Wesen mit Kräften aus, welche sie Thieren und verschiedenen Wirkungen der Natur entnahmen". Hiergegen bemerkt Gerhard, daß man aus dichterischen Beiwörtern nicht auf den Kunstgebrauch schließen dürfe; daß die Bezeichnung geistiger Erhebung, unsteten Wesens und anderer ethischen Eigenschaften durch Flügel der Kunstsprache ebenso fremd sei, als der Dichtersprache natürlich. Erst als aus dem Orient dieser thierische Zusatz der Menschengestalt nach Griechenland eingewandert war, habe man Fabelthiere damit ausgestattet, Schreckensdämonen, wunderbare Schnelligkeit dämonischer Wesen dadurch bezeichnet und hier und da auch wohl Götterbilder damit versehen, welche Sitte dann von Corinth nach Etrurien überging. —

Die vielfache Unlebendigkeit des Inhaltes mußte sich in der Trockenheit des Stils fühlbar machen. Nach dem Fegefeuer so vieler Revisionen kam der Stil zwar geläutert, aber auch etwas abgeschliffen hervor. Die italienische Sprache gestattet weniger Kühnheit des Ausdrucks und Freiheit der Bewegung als die deutsche; ihr Geschmack ist in Darstellung und Stil vorsichtiger. Einem Publikum im fernen Vaterlande gegenüber, von dem er unabhängig war und wenig hörte, konnte er sich ungebunden bewegen. Die Monumenti waren für römische Leser bestimmt, sie passirten sogar den Censor der Minerva und Magister S. Pal. Aplc. Man glaubt es dem Buch anzumerken, daß daraus Monsignoren, Cardinälen und dem Papste selbst vorgelesen worden ist. Er nennt einmal die Gelehrten troppo arditi, welche die Cherubim von den ägyptischen Flügelwesen ableiteten; die alten Religionen „falsche Religionen"; gebraucht Ausdrücke, wie monum enti del culto ridicolo de' gentili (12f.), lobt die decenza in einer Darstellung der Liebschaft des Mars, „die auch das scrupulöseste Schamgefühl nicht verletzen kann", spricht
369 von „Menschengedanken, die weiter gehen als unsere Lage verstatte, statt sich

dem zu ergeben, der uns regiert". Der Stil hat nicht die körperliche Fülle und Farbe der deutschen Schriften; es ist etwas darin von der wasserklaren, gefälligen, abgemessenen, etwas zopfigen Eleganz prachtvoll gedruckter Texte zu Gallerieweren.

Die stattlich angelegten Register gehörten auch etwas zu den welschen Trompeten mit Gelehrsamkeit. In der Dresdener Schrift war noch kein Register, im Stoschischen Katalog ein sehr unvollständiges: in der Kunstgeschichte kommen zwei über verbesserte und erklärte Stellen und citirte Werke hinzu; in der Allegorie ist ein drittes über die Denkmäler; in den Anmerkungen ein viertes griechischer Worte. Die Monumenti enthalten außer der Disposition der Eingangsabhandlung, die bis in die neunte Unterabtheilung geht, vier Register auf 81 enggedruckten Folioseiten. Sie waren freilich auch bestimmt für die Bequemlichkeit („man muß doch auch auf die Müßiggänger in der Welt denken", 22. Juli 1767): aber sie sind zugleich die Krönung eines Buches, in dem kaum ein Satz zu finden ist, der nicht dem Index irgend ein Citat, eine antiquarische Curiosität, einen widerlegten Autor, eine verbesserte Stelle, eine angeführte Anticaglie liefert.

„Kurz, während sonst in Büchern dieser Art die Untersuchungen mit Sorgfalt und Geduld geführt, aber in breiter und verworrener Form vorgelegt wurden: so ist hier die Handhabung der wissenschaftlichen Werkzeuge flüchtig, die Wiedergabe der Denkmäler, die Anführung der Schriftsteller ungenau, aber die stilistische Arbeit, die Anordnung und Registrirung, endlich Papier und Druck mit äußerster Sauberkeit und Eleganz besorgt.

„Doch genug über den Pantoffel an der Venus des Apelles!" so schloß die N. B. ihre lange Recension. Denn in Deutschland war dieser Ton von Anfang an der herrschende. In Italien hatte das Buch, wie zu erwarten, (nach Parisot) einen succès d'enthousiasme. Wie schienen die eigenen Leistungen dagegen staubiger, meschiner, leerer Plunder! Der Cardinal versicherte, „daß wir bis auf diese Arbeit gleichsam blind gewesen seien in den Alterthümern." Paciaudi nennt die Denkmäler bewundernswerth und selten, die Erklärungen sinnreich und gelehrt. Winckelmann hatte „die Ehre gehabt, zu Castel Gandolfo S. Heiligkeit in einer großen Gesellschaft ein Stück, den Tod Agamemnons, vorzulesen, — welches ganz ungewöhnlich ist. Ich stand neben demselben und erhielt seinen gewöhnlichen reichen Segen." Der Papst 370
„wollte ihm sehr wohl." Die Deutschen bemerkten nicht ohne Eifersucht, daß er vieles gethan, „um den Beifall und die Bewunderung italienischer Gelehrten sich zu erwerben." Doch auch in Deutschland hatte man daraus zu lernen; aber während man sich gegenüber den früheren Schriften (mit Ausnahme der Allegorie) nur empfangend und bewundernd aussprach, las man dieses sogleich mit Kritik. Es waren ja nicht mehr Aufschlüsse über Geheimnisse der Kunst, aus Denkmälern, die man nicht kannte, es waren

Philologica, hierin war man competent; und für die Auslegung der Kunstwerke hatte man in den Kupfern die Handhabe zu eigenem Urtheil. Die höchste Verehrung des Verfassers störte die deutschen Gelehrten nicht in ihrer löblichen Manier, der Leistung von Anfang bis zu Ende ganze, halbe und Viertelsschnitzer anzustreichen, wenn man sich auch schließlich gestand: „wir merken sehr wohl, daß wir mit unserer frostigen Bedächtlichkeit nie zu soviel anderen herrlichen Entdeckungen gelangt sein würden, zu welchen Winckelmann seine kühne, feurige Einbildungskraft und sein, auch da wo wir uns ruhig verhalten würden, nachgrübelnder Verstand geführt hat."

Ein größeres Lob als alle Urtheile der Meister spricht dem Werke seine Wirkung. Erst seit dem siegreich durchgeführten Grundgedanken „kann man (nach Welcker) der archäologischen Erklärung eine gewisse Grundlage zugestehen." Das Meisterwerk archäologischer Auslegung, Zoegas Bassirilievi (1807 ff.) ist aus einer Revision der Monumenti hervorgegangen, mittels exacterer Befolgung der Winckelmannschen Methode, die Zeichnungen der Reliefs zu sammeln und dann alle Schriftsteller durchzulesen. „Alle Denkmale des Werkes fast ohne Ausnahme", sagt Welcker, „sind mehr oder weniger im Stich wiederholt oder in der Erklärung berichtigt oder werden zur Erklärung anderer Monumente und zur Vergleichung in unzähligen Stellen angeführt, so daß vielleicht nie wieder ein ähnliches Buch eine so ausgedehnte und eingreifende Wirkung äußern wird." Viele treffende Erklärungen haben wir dem Stachel zu danken, den seine sinnreichen, aber unhaltbaren Vermuthungen dem Nachdenken gaben.

Trattato preliminare.

Der erste Theil des Werkes, durch römische Paginirung als Einleitung und als außerhalb des Themas stehend bezeichnet, wurde erst spät in den
371 Plan aufgenommen; einen 'glücklichen Vorsatz' nennt es Goethe, 'in der vorausgeschickten Abhandlung das Werk über die Kunstgeschichte, das ihm schon im Rücken lag, stillschweigend zu verbessern, zu reinigen, zusammenzudrängen und vielleicht sogar theilweise aufzuheben'.

Er hatte bei der Kunstgeschichte schon ganz zu Anfang eine gleichzeitige italienische Ausgabe ins Auge gefaßt. Im Frühjahr 1757 sprach er von dem Plan, alles in Rom nach und nach zu übersetzen und dann durch Sachverständige verbessern zu lassen; im November hat er bereits den Anfang gemacht. Eine Nebenabsicht sei, „das Studium der elenden Antiquariorum in Rom über den Haufen zu werfen. . . . Man könne von Kunst nicht original schreiben, ohne diesen Schwarm (quella schiera de' scartabellatori di parole) auf dem Halse zu haben, die dort die beste Schrift herunterwerfen könnten". Für jenen Zweck war das mythologische Werk geeignet,

das sie auf ihrem eigenen Terrain angriff und mit ihren eigenen Waffen schlug.

Sechs Jahre später, im Sommer 1763, taucht der Plan wieder auf, die Abhandlung von der Schönheit mit den besten Stellen aus der Kunstgeschichte ins Welsche zu übersetzen; wird aber erst drei Jahre darauf, doch ohne die beabsichtigte Dedication an den Cardinal Rezzonico, und jetzt als Einleitung der Monumenti ausgeführt, Il Trattato preliminare del disegno e della bellezza heißt der Titel in der ersten Ankündigung. Er wollte ihn später besonders in Octav abdrucken lassen und eine französische Übersetzung in Rom besorgen.

Dieser Plan war der Zwillingsbruder der 1766 geschriebenen „Anmerkungen". Jene Zusätze, die er am liebsten in einer neuen Ausgabe der verpfuschten Pariser Übersetzung entgegengestellt hätte, fand er hier Gelegenheit, mit der Quintessenz des alten Werkes zu verweben.

Der Tractat ist eine Zubereitung der Kunstgeschichte zunächst für römische Leser, für italienischen Geschmack und italienische Bedürfnisse. Was nicht zur Einsicht in die Zeichnung dient, ist weggelassen, z. B. die Abschnitte über das Mechanische, die Gewandung. Wiederholungen sind vermieden; Abschnitte die doch nur constatirten daß über die Kunst der betreffenden 372
Nationen nichts zu sagen sei, sind billig gestrichen, freilich auch die hymnenartigen Beschreibungen. In den lehrhaften Theilen hat der Vortrag mehr Zusammenhang, Eleganz und Bequemlichkeit. Italiener lieben ja auch in Dramen und Romanen nicht die germanische Fülle der Episoden und Nebenrollen. Einst hatte er aus Studien von Jahren eine Historie von einem Finger Dicke machen wollen; dies ist hier, nach dem Durchgang durch jene zwei Quartanten, gelungen.

Indes ganz aus einem Guß wurde der Tractat doch nicht. Statt der hinausgethanen alten Stücke kam eine Menge neuer Zusätze und Episoden am anderm Ende wieder herein, nämlich fast sämtliche „Anmerkungen". Sie stehen weder dem Umfang, noch dem Gehalt nach zu dem Urtext im Verhältniß. Von der Beschreibung des Torso z. B. ist nichts aufgenommen, wohl aber eine Abhandlung über das ω in dessen Inschrift. Der Apollo und Laokoon werden mit ein paar Zeilen über die Action abgethan, dagegen wird bei Gelegenheit des Sauroktonos breit über pubertas gehandelt. Eine Ironie des Zufalls war, daß er, der früher Blainville verspottet hatte, weil er den Strick am farnesischen Stier das für Kenner Schönste daran genannt hatte, nach zehn Jahren nun selbst fast nichts weiter an der Gruppe zu loben weiß, als „die große Fertigkeit und Feinheit des Meißels in Nebensachen, wie dem Deckelkorb und dem darüber geworfenen Mantel".

Die schwebende Frage über das Verhältniß des etruskischen zum altgriechischen Stil ist wenig gefördert. Da er entdeckt hatte, daß Werke mit

den aufgestellten Merkmalen des etruskischen Stils altgriechisch oder
archaistisch seien, so war die dringende Aufforderung gegeben, eine strenge
Scheidelinie zu versuchen. Aber er hat keine finden können: „ich unterstehe
mich noch jetzt nicht (1. September 1766), unwidersprechlich zu behaupten,
daß einige erhobene Arbeiten, die hetrurisch scheinen, nicht von dem ältesten
Stil der Griechen sein können". Indessen obwohl Litteratur und Mytho-
logie den Etruskern von den Griechen gekommen seien, wie man denn die
griechische Göttersage auf etruskischen Denkmälern besser als auf ihren eigenen
verfolgen könne, so hält er doch die Kunstblüte jener für älter als die
373 hellenische. Etwas skeptischer ist er geworden; es giebt in Rom keine alt-
etruskische Statue mehr; die Annahme eines dritten, durch Nachahmung
griechischer Werke verbesserten etruskischen Stils wird, mit samt den ihm an-
geblich zugehörigen drei Florentiner Bronzen fallen gelassen; aber das alt-
griechische Leucothearelief, die borghesische (15) und die capitolinische Ara
(38) gelten noch für etruskisch. Für die Schilderung des Stils sollen frei-
lich nur die Gemmen gebraucht werden, sie sind wie das von einem abge-
triebenen Wald übriggebliebene Buschwerk: diese scarsezza der Denkmäler
ist ein Appell an die Nachsicht: aus wenigen Brettern eines gescheiterten
Schiffs läßt sich kein Boot bauen. Das Gemälde des Charakters dieses
Volkes, das den Italienern vielleicht unangenehm sein konnte, ist gestrichen,
und dafür eine werthlose Erzählung von den Wanderungen der Pelasger
und Griechen zur Zeit des Lykurg eingeschoben. — Die Vasen waren
schon früher den Etruskern abgesprochen worden; seit kurzem hatte er ihnen
ein tieferes Studium zugewandt, elf waren in dem Werke selbst publicirt;
warum fehlt also in einer Abhandlung von alter Zeichenkunst jede Bemerk-
ung über ihre Zeichnung, wenn sie doch als die der Blütezeit griechischer
Malerei und ihrer Vorstufen anzusehen ist.

In der griechischen Partie kann man sehen, wie rastlos er seit dem Er-
scheinen der Kunstgeschichte bemüht gewesen war, die Leere der Denkmäler
auszufüllen; doch auch Irrthümer haben sich eingeschlichen. Neu ist die
Aufstellung einer Übergangsperiode, die von der 60. Olympiade bis auf
Phidias gehen soll (un' epoca dell' avviamento e del passaggio dell' arte
del disegno allo stato della perfezione, p. 66). Dieser Übergangsstil knüpft
sich besonders an Myron (S. 246).

Die Beispiele dieses Übergangsstiles zeigen eine Reihenfolge. Am alter-
thümlichsten schien ihm die Pallas Albani (S. 246); dann die zwei farnesischen
Ringer (denn seit den „Anmerkungen" hat er den zweiten, bisher durch den
späteren Kopf unkenntlich, hinzugefunden). Es folgte die sogenannte bar-
berinische Muse, die Dioscuren der Capitolstreppe, endlich eines der seltenen
unzweifelhaft altgriechischen Werke in Rom, die giustinianische „Vestalin"
oder Hestia.

Wie soll man sich aber den Unterschied dieser Übergangszeit von der Blüthezeit vorstellen, wenn er (freilich, wie er selbst meint, etwas kühn) in zwei steifen alterthümelnden Canephoren Cavaceppis (70) den Stil Polyklets findet? Und warum hat er die Pallas Albani (S. 136) gestrichen und das griechische Grabrelief (62) übergangen?

Damals machte man sichs leichter als später, Werke berühmter griechischer Meister wiederzuerkennen. Winckelmann glaubte mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit die Muse des Ageladas, die Dioscuren des Hegesias, den Hermaphrodit des Polykles, wenigstens eine sehr genaue Copie des praxi- 374
telischen Sauroktonos (in Villa Borghese) und ein Silbergefäß des Zopyrus (87) aufgefunden zu haben.

Die mehr geahnten Begriffe der beiden Grazien glaubt er nun durch Denkmäler, und zwar Frauengestalten beurkunden zu können. Da er für den hohen herben Stil vor Phidias die barberinische Muse hatte, so schien sich ganz in der Nähe, in einer anderen Muse des Quirinalgartens (jetzt im vaticanischen Museum), ein Gegenstück zu bieten; leider war es ein unbedeutendes Werk der Kaiserzeit. —

Die Theorie der Schönheit war so tief in den geistig-physischen Charakter ihres Urhebers gegründet, daß man wesentliche Änderungen nicht erwarten kann. Die Einfalt oder Einheit der Zeichnung wird durch l'indefinito wiedergegeben, dies bedeutet Idealität und Affectlosigkeit. Von den Linien heißt es diesmal, si dipartono dalla rettitudine, e si convertono in elittiche, formate da tante parabole, che tendono a diversi altri centri. Die Linienlehre und die Lehre vom Ausdruck werden als Artbegriffe der Schönheit untergeordnet und als bellezza materiale, o lineare, bellezza morale bezeichnet.

Die Modifikationen sind merkwürdig. Eine Abwendung vom Idealismus liegt in der hier zum erstenmale ausgesprochenen Behauptung, daß Nioben und Apolle auch heute noch unter uns herumgehen (S. 183), „daß gewisse Köpfe von Gottheiten, die empfangen zu sein scheinen in einem von der Beobachtung der Natur abgezogenen Geist und wie zur Beschämung der Natur selbst (che a taluno sembrarne possono concepite con l'intelletto astratto dall' osservazione della natura, e ritratte come per isvergognar ciò di che la natura fa mostra), vielleicht nichts sind als Bildnisse von Personen, die vor alten Zeiten gelebt haben"; — ein gewagter Satz, denn es handelt sich hier um dichterisch-mythische Charaktere, die sich im Laufe der Zeiten künstlerische Darstellungsformen angepaßt haben; daß diese irgend einmal mit einem Individuum zusammengetroffen sein sollten, wäre wunderlich.

Sonst ist in den Wein der deutschen Schrift etwas Wasser gegossen. Der 375
Vergleich der Schönheit mit dem „aus der Materie durchs Feuer gezogenen Geist, welcher sich suche ein Geschöpf zu erzeugen nach dem Ebenbild der

im Verstand der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Creatur", dies Auftreten des Logos zwischen den falschen Göttern würde dem Magister des h. apost. Palastes vielleicht bedenklich erschienen sein. Die Worte von des vernünftigen Geistes ursprünglichem Verlangen, sich über die sinnliche in die geistige Sphäre der Begriffe zu erheben, was ihm in der zweiten Schöpfung der Kunst gelinge, die den harten Stoff besiegt und begeistet, nachdem ihr die religiösen Dichterbegriffe Flügel geliehen; — solche hohe Worte würden den Italienern zu germanisch geklungen haben. Daher die nüchterne Wendung, daß der Instinkt der Menschen die Mängel der Natur ergänzen (supplire) möchte, sich über ihr Loos erheben und, was sie unvollendet läßt, verbessern, wobei die vom Aberglauben erhitzte (riscaldata) Phantasie der Heiden mithelfe.

Daß aber sein Geschmack in diesen letzten Jahren wirklich, im Einklang mit dem Vorsatz zu physikalischen Studien überzugehen, auf den Naturalismus hinsteuerte, machen die am Schluß auftauchenden epicureischen Götterphantome wieder zweifelhaft, wo das Ideal zu einem metaphysischen Schemen wird und in Worten geschildert, bei denen jedem griechischen Bildhauer, wenn er den Galimathias verstanden hätte, unheimlich geworden wäre*).

Und während er bisher bei Besprechung der Typen mit den Satyrn, dem Apoll, dem borghesischen Genius, dem Mercur begann, und die Zwitterformen in zweite Linie stellte, so rücken jetzt die schönen Eunuchen an erste Stelle. Durch deren Beobachtung werde nämlich die jugendliche Form (d. h. die Einheit der Umrisse) von dem großen Künstler noch verfeinert (raffinata) und fixirt (si rendè costante appo loro). Der erhabenste Begriff jugendlicher Schönheit kommt also den Formen solcher Bacchus- und Apollostatuen zu, die uns, nach der ihnen auch von den Dichtern ertheilten Verbindung beider Geschlechter, eine gemischte und zweideutige Natur zeigen, die sich durch
376 Völligkeit und stärkere Ausschweifung der Hüften und durch die zarten und rundlichen Glieder der Verschnittenen den Weibern nähere.

Porto d'Anzo

Die Anstrengungen und Aufregungen des Jahres 1766 hatten Winckelmann arg zugesetzt. Die so verschiedenartige und aufreibende Arbeit an dem Buch mußte gleichzeitig getrieben werden mit Fremdenführung und einer Correspondenz, die ihm nachgerade über den Kopf wuchs. So fand sich im

*) La sublime idea di quegli artefici era come di crearne dell' essenze dotate di *sufficienza astratta e metafisica*, la superficie delle quali servisse di *corpo apparente* ad un *essere etereo* condensato agli estremi suoi punti, e rivestito di sembianza umana sì ma senza partecipare della materia di cui è composta l'umanità nè de' suoi bisogni.

Anfang 1767 sein nun fünfzigjähriger Kopf etwas angegriffen. Wieder hatte sich das alte Übel eingestellt, er war von öfteren Schwindeln befallen. Darum soll er sich auf dem Lande erholen, die sanfte Meerluft genießen. Der Vertrieb konnte wegen des noch rückständigen Stichs des Antinous vor April nicht beginnen. Für das schönste Gestade am ganzen mittelländischen Meer hielt er die Küste von Nettuno.

Porto d'Anzo war das gewöhnliche Ziel der Familie Albani nach dem Carneval, in den Tagen vor Ostern; denn im Sommer wird diese Küste wegen der von den pontinischen Sümpfen herandringenden Fieberluft unwirthlich. Seit 1761 war Winckelmann alljährlich auf einige Zeit, vier bis fünf, acht Tage, zwei Wochen dort erschienen; er pflegte dann der greisen Fürstin Therese Gesellschaft zu leisten. Sie war die Wittwe Carlo Albanis († 1724), eine geborene Borromeo, Tochter des Grafen Carl von Arona, Vicekönigs von Neapel, und einer Barberini; die Mutter Orazios, des Stammhalters, durch dessen Heirath mit Marianne Mathilde Cybò-Malaspina die Albani mit den modenesischen Estes verschwägert wurden, — und des Cardinals Giovan Francesco.

Damals wurde die Seevilleggiatur zum erstenmale auf mehrere Wochen ausgedehnt, wie nie bisher genoß er diese elyseische Gegend, weil er sich selbst vollkommen genoß. „Meine Beschäftigung, schreibt er den 2. April, besteht hier in beständigem Lesen alter Scribenten, in Absicht auf den dritten Band (der Monumenti). Des Morgens stehe ich vor Tage auf, mache Feuer im Kamine von Myrthenholz, welches hier das häufigste ist, und alsdann die Cioccolata; lese drei Stunden, gehe längs dem Ufer der See, und in den angenehmen Villen auf der Höhe des Ufers. Zu Mittag wird gut gegessen, 377
in Gesellschaft einer alten Frau (meiner alten Prinzessin), die aber für allerlei Gesellschaft geschaffen ist. Meldet sich der Schlaf, wird Mittagsruhe gehalten. . . .

„Dieses ist der Ort meiner Seligkeit, und hier wünschte ich Sie (Franke) zu sehen, und mit Ihnen längs dem stillen Ufer der See, unter dem mit Myrthen bewachsenen hohen Gestade, sorgenlos zu schleichen, und auch, wenn das Meer wüthet und tobt, dasselbe unter einem Bogen des alten Tempels des Glücks oder von dem Balcon meines Zimmers selbst, ruhig anzuschauen. Ein solcher monatlicher Aufenthalt und Geist und Herz stärkender Genuß der schönen Natur und der Kunst überwiegt den Glanz aller Höfe und ihres geräuschvollen Getümmels". —

Die latinische Hafenstadt Antium mit ihrem Fortunaorakel und Äsculaptempel war ein Lieblingsaufenthalt der römischen Kaiser. Hier hatten Cicero und August ihre Villen. Die Reste der Villen des Nero, der wie Claudius da geboren war, sind auch nach der Zerstörung, die sogleich über alle seine Anlagen erging, und durch die Trümmer der Severischen

Villa, die in sie hineingebaut wurde, erkennbar geblieben. Antium erlag im Mittelalter wie Ostia den Raubzügen der Saracenen. An der Stelle weithin verstreuter, leichter Landhäuser erhoben sich nun über Stätten der Verwüstung Burgen und Thürme. Auf den Substructionen einer Villa, wie man glaubt Ciceros, steht im Wasser Astura, wo die Herren des Colosseums, die Frangipani hausten, und Conradin verrathen wurde. Es ist das Schloß das am südlichen Ende der weiten Curve des Ufers jenseits der krystallenen Fläche emporragt. Hierher machte Winckelmann im Frühjahr 1764 einen Ausflug mit Watelet. — In denselben dunklen Zeiten nisteten sich in den Trümmern des auf hohem Cap gelegenen Neptuntempels neapolitanische Fischer ein, und bis auf den heutigen Tag haben die Frauen von Nettuno ihre buntfarbige, gold- und silbergestickte, von den neapolitanischen Inseln stammende Tracht bewahrt:

Le Donne di Nettuno vede sul lito
In gonna rossa col turbante in testa. (Tassoni).

Schon in den Tagen Alexander VI., der das Castell baute für seinen Sohn Roderich, begann man in den nordwärts gelegenen Ruinen der Hafenstadt zu stöbern und fand den Apollo, den der Neffe Sixtus IV., der Cardinal Julius della Rovere, in seinem Garten bei S. Pietro in Vincoli aufstellte und dann mitnahm in das Belvedere des Vatican. Seitdem bauten sich in dem engen, nur durch ein Thor zugänglichen Städtchen die Cenci, Pamfili u. a. kleine Paläste. Unter Paul V. Borghese wurde der berühmte Fechter entdeckt; die Pamfili, welche den Hafen wieder herstellten, zogen von dort-
378 her den Antikenschmuck ihrer Villa di bel respiro auf dem Janiculus. Östlich von der Villa Doria bauten sich die Costaguti, auf den Trümmern des Capitols von Antium, ihre geräumige Villa (jetzt Borghese). Dabei fand man ein solches Chaos von kostbaren Marmoren, großen Säulen, Bronzelampen, Münzen und Statuen, daß die Rede aufkam, diese Villa ruhe auf einem Fundament von Statuen. Merkwürdig war die vollkommene Erhaltung aller am dortigen Ufer aufgefischten Metallsachen, z. B. der Mithridatesvase im Capitol, des corsinischen Silbergefäßes; man schrieb sie der Feinheit und Tiefe des Sandes zu, in den die Gegenstände einsinken.

Noch mehr kam Porto d'Anzo in Aufnahme, seit der Papst Innocenz XII. Pignatelli einen neuen Hafen, östlich vom alten, herzurichten versucht hatte, den Zinaghi baute. Diese Anlage (die sich freilich als verfehlt erwies) wurde feierlich eingeweiht durch päpstliche Heimsuchung im Jahre 1700. Rom war damals, trotz des schlimmen Wetters, verödet; die aufgeweichten Landstraßen bedeckten Gefährte aller Art; sie mußten oft durch Büffel aus dem Schlamm herausgearbeitet werden; ein meilenlanger Zug von Prälaten, Damen, Studenten, Curialetti, Abaten, Mönchen und Malern, meist zu Fuß, mit Regen-

schirm und bis übers Knie in den Koth sinkend. . . Der Papst nebst fünf Cardinälen wurde von den Dorias fürstlich bewirthet; die Serenaden improvisirte der lustige Cardinal Ottoboni. Der alte Herr aber saß stundenlang auf der Ringhiera des Palastes und schaute zu, wie das Meer bald seine Wogen gleich Reitergeschwadern gegen das Land führte, bald gleich einem wilden Hexensabbath durcheinanderjagte.

Die fünf Cardinäle lustwandelten am flachen Ufer, wo die Brandung an der reich mit Myrthen, Ölsträuchern und Acanthus bewachsenen Terrasse eine Sandfläche angespült hatte, die so fest und glatt ist wie der gestampfte Kiespfad eines Parkes, und besprachen unter dem rhythmischen Rauschen der andringenden Wogen die Chancen des neuen Conclavs, wenn der König von Spanien sterben würde. Plötzlich sahen sie sich Angesichts einer Schaar von Büffeln, die gereizt durch ihre Scharlachmäntel sich zum Angriff ordneten. Ein hübsches Malermotiv, diese Scene eiliger Flucht, auf die jene Mäntel nicht berechnet waren.

Unter diesen Cardinälen war auch Giovan Francesco Albani, der noch im selben Jahre mit der Tiara aus dem Conclave hervorkam. Ihn begleitete Msgr. Francesco Bianchini, der apostolische Antiquar. Das liebliche Gestade blieb dem Papste in Erinnerung, und seinem Prälaten die weiten Ruinenfelder nebst den Erzählungen der Leute von den gemalten Sälen, Mosaikböden und Marmorfiguren, die dort beständig gefunden und zerstört würden. Die Albani erwarben nun dort ein Grundstück, und der junge Alexander baute eine Villa (1711), zu deren Porticus die Ruinen Säulen lieferten. Sie lag in der Nähe des Theaters, wo Nero gespielt hatte; er fand noch die Scene 379
und Orchestra mit ihrer kostbaren Marmorbekleidung, die später zum Glanz der Villa vor Porta Salara beisteuerte, die schwarzen Statuen des Juppiter und Äsculap, die Basis mit den Namen der Künstler des Laokoon u. a. Ihm folgten die Corsini (1743), deren Villa auf den Trümmern des Fortunatempels zu liegen scheint.

Auf der Thurmplatte der Villa, deren Fassade sich treppenförmig verjüngt, genießt man den Blick über die ganze Küste; wie eine Riesenschlange legt sich das Meer in weitem Halbkreis um das Land, von den Volskerbergen bis zur Tibermündung hin. Gegenüber „das märchenhafte Kap der Circe, welches als Insel wie ein großer Saphir homerisch-sagenvoll herüberfunkelt, die fernen kleinen Ponzaeilande, die ihre blauen Gipfel wie Blumenglocken kaum aus den Wellen erheben, hundert weiße Segel, welche kommen, gehen und dahinschwinden, der melancholische Gesang der Fischer, Flöten- und Harfenklänge“ (Gregorovius).

Hier war es also, wo Winckelmann Erholung suchte und Stärkung zu neuen Unternehmungen. Nach der einen Seite kann er sich in dem Gerölle der Kaiservillen verlieren, in Grotten träumen, wo die Brandung unablässig

wiederhallt, im Arco muto, einem Durchstich, wo man einst geschwelgt hatte, geborgen vor der Sonnenglut, und um die Reste des alten Molo schwimmen und rudern, die wie das Wrack eines längst gestrandeten Schiffes aus dem Wasser hervorragen. Oder er wandert am flachen Ufer nach Osten, wo meilenweit, bis Astura, Villentrümmer sich reihen, deren Mauern zuweilen, wie saubere Grundrißzeichnungen, sichtbar sind unter dem Spiegel des Wassers, das fortwährend farbige Marmortäfelchen, Muscheln, Mosaikstifte und Mosaikfragmente auf den Sand wirft.

Vierte Reise nach Neapel

Neue Beziehungen im Süden

Seit jenem Pasquill (II, 368) hatte es Winckelmann aufgegeben, je wieder nach Neapel und Portici zu kommen. Er war nicht nur gewiß, die Thüren des Museums und seiner „guten Freunde" verschlossen zu finden, er fürchtete auch für seine Knochen. Von Don Rocco besorgte er „eine Tracht Schläge, wo nicht was ärgeres; im letzteren Falle schwiege der Kläger, und im ersteren behält die Prügel, der sie bekommen hat. . . Dies könnte außer Neapel begegnen, und mehr als einer würde auf mich lauern" (4. August 1767). „Verstohlener Weise" aber wollte er nicht kommen; „es würde einer Thorheit ähnlich sehen, als ein Verbrecher unter fremdem Schutze dahin zu gehen, wohin mich weder Pflicht noch Nothwendigkeit rufen".

So nahm er denn auch auf die Neapolitaner keine Rücksicht weiter. Im Trattato hatte sich mehr als eine Gelegenheit geboten, den Verfasser des Pasquills, den Marchese Bernhard Galiani, zu „striegeln", der z. B. den Myron zu einem Zeitgenossen des Pompejus gemacht hatte.

Ebenda wurde der Werth der neapolitanischen Gemälde mit Schärfe vorgenommen. Der größte Theil rühre von Freigelassenen her: diese Entwürdigung (avvilimento) der Malerei im römischen Reich aber sei mit Ursache ihres Verfalls gewesen; deshalb habe sie zur Kaiserzeit tiefer als die Bildhauerei gestanden.

Gerade nun aber traten ihm persönliche und sachliche Aufforderungen nahe, nach Neapel zu kommen; unerwartet ebneten sich die Wege durch eine 381
Person, die seit der letzten Reise am dortigen Hof erschienen war; auch außerhalb der verschütteten Städte thaten sich Anziehungspunkte auf.

Der neue englische Gesandte, Sir William Hamilton (1730—1803) war in wenigen Jahren (seit 1764) nicht nur eine höchst einflußreiche Person bei Hofe und bei dem jungen König geworden, sondern auch ein Mittelpunkt des antiquarischen Commerz. Trotz der Strenge, mit der man noch immer Privatausgrabungen wehrte, hatte sich bereits ein ansehnliches Museum im

britischen Gesandtschaftshotel zusammengefunden. In erster Linie standen Denkmäler einer Gattung, für die das Königreich der ergiebigste Boden war, die aber Winckelmann auf den drei ersten Reisen wenig beachtet hatte. Als er mit Sir William in Beziehungen trat, waren dessen Vasen schon gezeichnet, und der Stich hatte begonnen.

Diese Beziehungen wurden vermittelt durch den Prinzen von Mecklenburg (October 1766). Doch kannte ihn Hamilton längst aus den Erzählungen eines Franzosen, der seit einiger Zeit bei ihm lebte und die Herausgabe des Vasenwerks besorgte. Sein Interesse für den Vertrieb der Monumenti in England war vielleicht nicht ohne die Nebenabsicht, Winckelmanns Mitwirkung für die Beschreibung seiner Vasen zu gewinnen.

Dieser Franzose, dessen wirklichen Namen und Geburtsort Niemand von seinen dortigen Freunden kannte, hieß Pierre François Hugues, geboren zu Nancy 1719 († zu Padua 1805). Er gehörte zu jener Species Abenteurer, die, wie Stosch und Montagu, mit den allgemeinen Merkmalen ihrer Gattung, Kunstsinn und Durst nach Gelehrsamkeit verbanden.*) Er hatte sich schon in Deutschland, Frankreich und Spanien herumgetrieben, als er Ende der fünfziger Jahre auch in Rom erschien. In Berlin hatte er auf der Hausvogtei gesessen, wo er seine Politique calculée drucken ließ. „Der Prinz
382 von Württemberg befreite ihn, bezahlte für ihn und nahm ihn zu sich. Er wollte später um die Prinzessin von Brasilien anhalten und zu dem Zweck Corsica mit Gold unterwerfen. Der Abenteurer ging von Paris mit Vollmacht und Kreditbriefen dahin ab. Seine Mätresse verrieth das Geheimniß. Der König sandte Mr. de Pusieulx zu dem Prinzen, der sich schämte und einen Vertrauten abschickte, der jenen in Marseille festhielt". Darauf erschien er in Rom unter dem Namen du Han, Winckelmann hatte einiges aus seiner Gemmensammlung im Katalog angeführt; er erfuhr nun, jener sei eigentlich ein Comte de Grafenegg. Er verfaßte eine Beschreibung der Stanzen Raphaels, besonders der Schule von Athen, in der er den Charakter der einzelnen griechischen Philosophen und ihrer Lehren nachweisen wollte. Plötzlich wurden seine Sachen versiegelt und versteigert; 8000 Scudi Schulden hatte er gemacht, seine Baronie war ein Luftschloß; er entwich nach Livorno. Später hieß es, man habe ihn auch aus Venedig ausgewiesen, die angebliche Frau sei mit

*) O Peinture, Art vraiment divin! c'est à toi que je dois la consolation, la seule consolation que j'éprouvai dans ces tristes jours où, jouet du caprice de la fortune, des basses intrigues des courtisans et de l'ambition des princes, je voyois comme Damocles l'épée fatale continuellement suspendue sur ma tête. . . . Tu sus en répandant tes charmes sur tant d'inquiétudes, me faire goûter quelque repos, dans la salutaire obscurité qui me cachoit à tous les yeux, et tu m'aurais appris à mépriser la vaine ambition, si le coeur qui s'y est une fois livré pouvoit échapper aux chaines pesanteuses qu'elle impose. Collection II, p. 9. Im Eingang zur Schilderung der Stanzen Raphaels, die er hier auf Hamiltons Kosten anbrachte.

einem Mönch durchgegangen; er heiße d'Hancarville und sei aus der Normandie; nun sei es mit ihm aus. Winckelmann spricht von ihm wie von einer verflossenen Größe: 'das ist das Schicksal dieses Menschen von großen Talenten'.

Plötzlich, im October 1763, taucht er in Neapel auf, anfangs 'in betrübten Umständen; bald aber hat er sich bei dem gutmüthigen Sir William eingenistet. Er brachte ihn auf die Idee des Vasenwerks, dessen Herstellungskosten 40 000 Dukaten betrugen. Hamilton vertraute ihm dessen Herausgabe an, mit der einzigen Bedingung, für Schönheit der Ausführung und Treue der Zeichnung zu sorgen. Er eilte damit, weil er bei dem Transport nach England für diese zerbrechliche Waare Schaden besorgte. Den Gewinn überließ er dem Baron, er soll sich auf 20 000 Pfund belaufen haben. Vorläufig erschienen nur die Kupfer; d'Hancarville wünschte für den Text Winckelmanns Bemerkungen zu benutzen. Im März sandte er die ersten Abdrücke nach Porto d'Anzo, damit er 'seine Erinnerungen über dieselben gebe'; und sofort erhielt er 'alle Kupfer, so wie dieselben abgedruckt wurden' (27. Juni 1767). Dieser erste Band kostete zwölf Dukaten*). Winckelmann war sehr überrascht, zum ersten Male Figuren wie Zierathen „mit dem höchsten Fleiße und mit dem wahren Verständniß in der Zeichnung der Alten genau nachgeahmt" zu sehen; überdies war jedes Gefäß mit dessen eigenen Farben abgedruckt, dergestalt daß hier ein Schatz griechischer Zeichnung und der deutlichste Beweis der Vollkommenheit ihrer Kunst zu finden sei. „Dieses Werk übertrifft an Pracht alles was bisher von alten Denkmalen in Kupfer 383
erschienen ist".

Anfangs schrak er zurück vor dem Gedanken, sich mit diesen Vasen herumzuschlagen, die noch ganz andere Nüsse zu knacken gaben als die Sarcophage. — „Wenn ich mich in eine solche Arbeit einlassen wollte, käme ich in Ewigkeit aus der Märtelei nicht heraus." So schrieb er am 24. Stosch; aber am 29. erklärte er sich schon Riedesel gegenüber „nicht ungeneigt, sich in eine Erklärung dessen Gefäße einzulassen." Nach Ostern wollte er kommen, um sich mit dem Engländer darüber zu besprechen. Diese Reise wurde vertagt, weil ihn der Vertrieb der Monumenti noch an Rom band, auch wollte Hamilton selbst im November nach Rom kommen.

Der nächste Gewinn der neuen Verbindung war die Aussöhnung mit dem Hof, d. h. mit Tanucci. Die Übersendung eines schön gebundenen Exemplars der Monumenti war das Siegel derselben. Der Minister a ciglia ispide antwortete „sehr höflich"; und da Winckelmann mit zwei Worten den

---

*) Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities, from the Cabinet of the hon^ble^. W^m^. Hamilton. Naples 1766. Aus zwei Bänden wurden vier, und jeder doppelt so groß, als anfangs beabsichtigt war.

Angriff der dortigen Pedanten berührte, sagte er sich mit einer leichten diplomatischen Wendung von diesen und ihren schalen Pasquillen los (le inimicizie ercolanesi, le lascio essere, ma ricevo etc.). Auch Lady Orford, eine Dame von 45000 Scudi Renten, hatte wirksam für ihn gesprochen; „es wird dieselbe zu meiner Achtung bei ihm nicht wenig beitragen.“ Am dringendsten waren die Einladungen des 'Aventurier'. Erst glaubte Winckelmann anstandshalber etwas spröde sein zu müssen. Der Briefwechsel mit ihm sei in Absicht des englischen Ministers unvermeidlich, aber seine Briefe seien „so feurig gewesen, daß auch ein frostiger katholischer Schottländer freundlich auf dieselben hätte antworten müssen.“ Er sandte auch „sehr richtige Zeichnungen der letzten pompejanischen Entdeckungen“, und so schien sich sogar nach dieser Seite hin der Horizont etwas aufzuhellen. Schon sieht er im Geist eine „Nachricht von den neuesten pompejanischen Entdeckungen und dem Hamiltonschen Museum“ vor sich, die unter Freunde vertheilt und Stosch gewidmet werden soll, die Dedication werde endigen mit den Worten: Du allein bist mir statt tausenden. Nun heißt jener „unser d'Hancarville“; doch hält ihn die Betrachtung seines noch nicht wieder erlangten guten Namens zurück, die Einladung anzunehmen: er hätte nicht umhin gekonnt, bei ihm zu wohnen; aber: „ich merke, sein Herz ist nicht böse, und er fühlt Freundschaft und nöthigt zu derselben.“

384 ## Riedesel und Sicilien

Noch stärkere Lockungen nach dem Süden kamen von einem „würdigen deutschen Pilgrim“, der seit Anfang 1767 seine „beständige Fürsprache“ bei dem Minister war. Johann Hermann Riedesel, Freiherr zu Eisenbach und auf Altenberg (1740—1785), ein Sohn des preußischen Generallieutenants Joh. Volbrecht, wurde später Kammerherr, und von Friedrich II. seiner diplomatischen Geschicklichkeit wegen geschätzt; er starb als außerordentlicher bevollmächtigter Gesandter am kaiserlichen Hofe; Lamberg nennt ihn in seinen Memoiren estimable à tous égards pour l'esprit et pour les moeurs.

Die Beziehungen zu ihm waren erst aus der Ferne Freundschaft geworden. Winckelmann hatte ihm Ciceronendienste geleistet; aber als er später erkannte, welch warmen Verehrer er sich in dem jungen Edelmann erworben, wie treu und fein er auf seine Denkweise eingegangen war, machte er sich Vorwürfe, „daß er ihm nicht genug Vertraulichkeit bezeigt, daß er sich um ihn weniger verdient gemacht habe als um andere.“ Seine Antworten zeigen eine gerührte Überraschung über die ihm neuen, Herz und Selbstliebe in gleicher Weise berührenden Bekenntnisse des Barons. „Sie lassen sich so weit unter sich selbst und unter mich herunter, daß ich wahrhaftig nicht weiß, wie ich antworten soll. . . Wie soll ich Ihnen und mir selbst ein Genüge

thun auf ein Schreiben, das mich mit ungewöhnlicher Freundschaft beseligt. Briefe wie die ihrigen sind, habe ich noch von Niemand erhalten."

Winckelmann bezeugt ihm, daß er die Schönheiten Roms mehr als andere schmecken und empfinden gekonnt; er sei einer von den seltenen Reisenden, einer unter Tausenden, der das Schöne gleichsam von Natur kenne. Sein erster Brief aus Florenz war ihm ganz aus der Seele geschrieben über das Trockene, Harte und Übertriebene toscanischer Malerei. Auch hatte er zu Niemanden „mit so ungebundener Freiheit" sprechen können, z. B. Kennerbetrachtungen anstellen über „schöne junge Männer." Kurz, ähnliche Empfindungsweise und Verehrung waren der Grund dieser Freundschaft. „Er ist mein Freund, und mein Herz wallt ihm entgegen, so oft ich an ihn gedenke. . . Er ist ein Patriot nicht weniger als ich, ob er gleich von Franzosen erzogen und zu Paris geraume Zeit gewesen ist."

Wenn nun Winckelmann fand, daß seine Neigung zu Riedesel in der Abwesenheit zunahm, was ein Merkmal der wahren Freundschaft sei: so merkte auch Riedesel bald, daß er von jenem Besuche Eindrücke davongetragen, die ihn nach dem Süden zurückriefen, Keime empfangen, die zu ihrer Entfaltung einen zweiten, aber viel weiter auszudehnenden Besuch verlangten. 385
Sicilien, Athen, die Levante waren nun sein Ziel. Im Sommer 1764 kündigt er seine Rückkehr an; Winckelmann umschweben Bilder von tausend reizenden Vergnügungen in seiner Gesellschaft; er mochte an Neapel gar nicht denken, ohne sich da in Riedesels Gesellschaft zu sehen. Mengs' Platz sollte, bis er komme, unbesetzt bleiben. Ihn werde er finden als den Alten, vielleicht mit ein paar Runzeln mehr, aber „der Freude geweiht im Schooße der Freundschaft." Einige Sachen außer Rom, die er von neuem betrachten wollte, verspart er mit Fleiß auf seine Ankunft. Diese Briefe haben einen eigenen warmen, getragenen Ton; diesmal hat sich die Empfindung nicht im Gegenstand vergriffen.

„Warum denn solange geschwiegen? . . . Es ist wahr, mein letztes Schreiben erforderte keine Antwort; Sie haben mich aber bereits verwöhnt, und da man beständig besorgt ist um das was man liebt, so befürchte ich, daß Sie sich nicht wohl befinden; denn ich glaube nicht, daß Ihr Stillschweigen andere Gründe haben könne. Zuweilen erneuert sich mein gewöhnlicher Traum, daß Sie auf dem Wege sind, und bald mündlich antworten werden; denn wenn man mit offenen Augen träumt, verfliegen die Bilder nicht so leicht, wie in dem Übergang von träumendem Schlafen zum Wachen geschieht; sonderlich ein so angenehmer Traum, wie jener ist, den ich unterhalten will, solange ich nur die geringste Möglichkeit sehe" (19. December 1764).

Als aber Riedesel durch Rom kam, war der andere in Porto d'Anzo: so reiste er nach Sicilien, ohne ihn gesprochen zu haben, obwohl die gelehrte Vorbereitung zu der Reise nach dessen Rathschlägen gemacht war.

Als Winckelmann vor sieben Jahren über alte Baukunst schrieb, glaubte er, außer den Trümmern von Girgenti habe die Zerstörung alle sicilianischen Bauwerke weggefegt. Von Alterthümern anderer Art scheint er nie vernommen zu haben. Eine sicilianische Reise war damals keine Kleinigkeit. Fahrbare Wege gab es nicht: man reiste zu Pferd und in Sänften; der Staat unterhielt Soldaten zum Schutz der Reisenden. Riedesel war der erste der die Insel mit kunstwissenschaftlichen Gesichtspunkten durchzog, betrachtete und für die Welt entdeckte. Auf des Freundes Bitten sandte er von jedem Ort seines Aufenthaltes eine ausführliche Beschreibung, 'und zwar in deutscher Sprache, welches ihm besser im Französischen gelungen wäre'.
386 Diese Briefe offenbarten Winckelmann ein unbekanntes Land. Sie kamen von einem Manne, der dasselbe suchte, liebte und empfand, wie er. Schon die Nachricht vom Zeustempel zu Girgenti, über den Winckelmann selbst einst die Beschreibung Mylnes bekannt gemacht hatte, zeigte, daß 'er mehr und gründlicher als andere sehe . . .: wollte Gott, ich hätte Sie begleiten können'. Über alle Erwartung fand er seine Ahnung bestätigt, „daß in Sicilien sehr viel zu entdecken sei, was d'Orville als ein bloser Schriftgelehrter nicht finden können, und auch dem welschen Mönch (Pancrazi) unentdeckt geblieben."

Ganz andere Erfahrungen als die Engländer machte Riedesel über sicilianische Gastfreundschaft, die er zu den 'Überbleibseln der Griechen' rechnet. Er fand bei denen an die er empfohlen war, „Reichthum, guten Tisch, Höflichkeit und Freundschaft ohne Zwang, mit vieler Aufrichtigkeit begleitet." In allen Städten entdeckte er irgend einen oder mehrere der Ortsalterthümer Kundige, die ihn überall hinführten. So in Girgenti Don Ettore, Baron von Sant' Anna, der die Zeichnungen und Erklärungen im Pancrazischen Werk gemacht, und sich nun dort verehelicht und niedergelassen hatte. Den Don Giov. Ficani, dessen Bewirthung, Begleitung und Fürsorge zur Fortsetzung der Reise er rühmt, veranlaßte der deutsche Freiherr eine Summe von hundert Scudi jährlich vom Stadtrath zur Erhaltung der Alterthümer zu erwirken. In Syracus trifft er im Conte Gaetani einen im Griechischen und in der Stadtgeschichte wohlerfahrenen Mann, der den Theokrit mit feinstem Geschmack ins Italienische übersetzt hat. Der Bischof von Catania, Vintimiglia, hat seine Bibliothek öffentlich gemacht, sie enthält sämtliche Werke von Voltaire, Rousseau, Helvetius.

Getreulich referirt Riedesel über die Schönheit der Weiber; und als er die Frauen von Monte Trapani sieht mit ihrer weißen Haut, ihren feurigen schwarzen Augen und griechischem Profil, da versteht er, warum auf dem Berge Eryx Venus Tempel stand. Ähnliche Formen entzücken ihn in Girgenti, Syracus, am Ätna, an der ganzen südlichen und östlichen Küste, so daß also in Sicilien, umgekehrt wie im Neapolitanischen, das weibliche Geschlecht vor dem männlichen den Vorzug habe. Die Ansicht Winckelmanns von dem

feinen, scharfsinnigen, talentvollen Wesen der mittäglichen Völker findet er bestätigt, doch vermißt er das Phlegma.

Der dorische Tempel zu Segesta, die drei Ruinen von Selinunt, werden untersucht und gemessen. Wie Winckelmann in Pästum, fühlt er deutlich die Schönheit der Einfalt und der Sparsamkeit in Zierathen, wo das Auge nur durch die Übereinstimmung der wenigen aber edlen und harmonischen 387
Theile zum Ganzen entzückt werde. Wenn er den Riesentempel von Agrigent in seiner einstigen Herrlichkeit sich vorstellt, die Größe der Säulen, die zierliche Form, die Festigkeit in den Pilastern, die schöne Bildhauerarbeit, so scheint er ihm ein viel edleres Gebäude als S. Peter gewesen zu sein, und das prächtiger und schöner in die Augen gefallen sein müsse. Die Herrlichkeit der nun viel besungenen Blicke vom syracusischen Theater über die Steinbrüche, vom Theater Taorminas, vom Augustinerkloster zu Girgenti hat er zuerst entdeckt und in tiefempfundenen Worten ausgedrückt. Wenn er da von Syracus statt Tempeln und Tyrannenhäusern nichts sieht als eine leere Küste und einen dem Meere gleichen Hafen, und wenn er vom Ätna bis nach Calabrien hinüberblickt, dann ruft er: „ein glücklicher Tag in diesem Leben ist besser als hundert Tage des Ruhmes nach dem Tode; und ein Freund im Leben mehr werth als hundert Bewunderer unserer Nachkommen." —

Am meisten reizten Winckelmann die Nachrichten von den Museen. Riedesel fand eine Vasensammlung im Jesuitencolleg zu Palermo, eine Münzsammlung beim Bischof Lucchesi in Girgenti nebst vier goldenen Schalen; dreihundert Vasen bei den Benedictinern in Catania; für das vollständigste und schönste Museum aber in Italien, vielleicht in der Welt, hielt er das des Prinzen Biscari ebenda. Vierhundert Vasen, viele, fast alle, würdig gezeichnet und beschrieben zu werden. Dieser Prinz hatte das unter der Lava begrabene Catania entdeckt und durchforscht; im Amphitheater war er völlig herumgegangen; eine Beschreibung aller Alterthümer mit Kupfern hatte er unter der Feder.

Riedesel erklärt ihn für den vollkommensten Menschen in Sicilien. „Er ist einer der seltensten Menschen, welche Geburt, Vermögen und Kenntniß nur um der Seinigen und anderer Nebenmenschen willen, nicht aber für sich allein erhalten zu haben glauben. Die Prinzessin ist das Ideal einer Hausfrau; die zwei Söhne und die Tochter vortrefflich erzogen, höflich, musikalisch, französischredend. Ganz Catania betet die Familie an; die Armen finden Trost und Schutz, die Reichen Gesellschaft und, wenn sie es verdienen, Freundschaft in dem Hause: diese Familie allein verdient die Reise nach Sicilien".

Dies alles, besonders aber die Vasen, bestimmte Winckelmann, zu der beabsichtigten neapolitanischen Reise einen Anhang zu machen. Die Reisebriefe rieth er aber in der Bibliothek der schönen Wissenschaften erscheinen zu 388

lassen, sie würden zerrissen werden; er bat, sie mit einer Vorrede in der Schweiz herausgeben zu dürfen, wo sie auch 1771 in Zürich erschienen. Aber er wollte Riedesel nun selbst folgen. In Sicilien war noch jungfräulicher Boden. Auch Hancarville ging damals mit einer alten und neuen Geschichte Siciliens um. Winckelmann wünschte, Zeichnungen von den besten Gefäßen zu haben; aber wie waren Zeichner zu bekommen? „Ich kann Ihnen nicht verhalten zu sagen, daß mir die Lust erweckt wurde, wenigstens einen Theil von Sicilien zu sehen, und dieses würde die östliche Seite sein, wenn der Prinz Biscari die Erlaubniß ertheilte, einige von dessen Gefäßen abzeichnen zu lassen. Denn von den Benedictinern zu Catania hoffe ich dieselbe von hier aus zu erhalten". Ende September sollte es fortgehen, anfangs blos von Messina bis Catania und Syracus, dann auch nach Girgenti. Er beschloß, seinen eigenen, seit zwei Jahren von ihm unterhaltenen Zeichner mitzunehmen, der ihm ja nichts als das Leben koste, von jeder Stunde Rechenschaft gebe und in einer Stunde mehr mache, als andere in einem Tage". „Dieser Mensch", „schreibt er, wäre bereit, auch in den Tod für mich zu gehen, wie ich davon Proben habe". Ist es der im Testament bedachte Abate Pirami, oder der Zeichner des Antinousreliefs, N. Mosman, oder der im handschriftlichen Verzeichniß der Monumenti genannte Gio. Antonio? Nachdem er ausgelesen, was ihm „dienlich" war von den Vasen, „die besten und schwersten", wollte er nach Neapel zurückkehren und jenen dort lassen. „Ich glaube diese Kosten können wie auf Interessen gelegtes Geld angesehen werden".

Dieser Plan wurde damals vereitelt durch die Nachricht von der Romreise Kaiser Joseph II. mit dem Großherzog von Toscana und der Königin von Spanien. Als diese wieder aufbestellt wurde, war es zu spät; man vertagte die sicilische Fahrt auf das Frühjahr 1768. Winckelmann war bestimmt gewesen, den Kaiser zu führen, der in der Villa Albani wohnen wollte.

Sir William Hamilton

Am 19. September also war es endlich so weit, daß Winckelmann zum vierten Male nach dem Süden abfuhr. Anfangs hatte er, um die Nachtrast in Piperno und Fondi zu vermeiden (il morboso aere di Fondi), und auch dem Courier seine Knochen nicht preiszugeben, einen Weg durch die pontinischen Sümpfe ausgedacht, einen Weg, der gleichsam mit Blumen bestreut sei, von
389 Terracina zu Pferde oder zu Fuß bis Molo di Gaeta. „Wegen der Fahrt durch die Sümpfe, die etwa zehn Stunden dauert, habe ich alles bereits richtig gemacht, und man wird mich auf der halben Fahrt mit frischen Fischen daselbst bewirthen". Schließlich nahm er doch die Post.

Hamilton und Hancarville, Riedesel und Lady Orford hatten ihn eingeladen. Er wohnte und aß bei dem falschen Baron. „In Neapel habe

ich bei einem der größten Avanturiers eine eigene Kammer, die mit sogenannten hetrurischen Gefäßen, welche mir eigenthümlich gehören, ausgeziert ist, und von demselben für mich vermehrt werden".

Dieser letzte Besuch in Neapel war der längste, er währte zwei Monate. Auch der heiterste und ausgiebigste war es. Er ist nicht, wie früher, behängt mit anderen Reisenden. Der Aufenthalt verlief ihm sehr ruhig, angenehm und nützlich; diesmal habe er Neapel völlig nach seinem Sinne genossen. Auch nach der Heimkehr (als sein römischer Schneider einen Unterschied von zwei Finger breit im Umkreis fand) glaubte er sich niemals besser befunden zu haben.

Viel trug dazu bei das Hamiltonsche Haus, das schon ein Zug in Neapels Leben geworden war, ein Mittelpunkt des Fremdenverkehrs und „die größte Quelle der Unterhaltung und Belehrung" in jener Stadt (Wraxall). Es war allabendlich für Fremde jeder Nation offen, und Winckelmann erschien, so oft er konnte. Fast jedesmal war Concert da, wo die Lady (nicht die zwanzig Jahre später dort auftretende schöne Hetäre), mit dem Beifall selbst der Einheimischen, das Piano spielte. Duclos, der im selben Jahre dort war, fand hier das glücklichste junge Ehepaar, ein wahres Gemälde patriarchalischen Lebens. Hamilton, seit 1755 mit ihr vermählt, verdankte ihr seinen Reichthum, denn er hatte nichts als seinen großen Namen, und er liebte dies zu sagen. Sie starb 1782.

Sir William war ein schlanker, hagerer Mann, von dunklem Haar, starker Adlernase; ein Reisender vergleicht seine Erscheinung mit der des Rolando im Gil Blas, aus den Zügen spreche Verstand und Vornehmheit. Dabei war er ein Mensch von glücklichstem Temperament und sehr leicht zu amüsiren. Er war ein Milchbruder des damaligen Königs von England. Er hatte die Schlacht von Fontenoy (1745) mitgemacht. Sein Eifer für Wissenschaften und für Sport hielten sich die Wage. Tagelang brachte er in den Forsten des Reiches zu mit dem tollsten robustesten Jäger des Landes, dem jungen König Ferdinand, er war von den Gesandten der best angeschriebene. Stundenlang fischte er in der Sommersonnengluth bei Castellamare. „Die Gabe sich jedem gefällig zu zeigen", bemerkt Tischbein, der die Herausgabe seiner zweiten Vasensammlung veranstaltete, „besaß er im höchsten Grade, und mit seiner offenen Geradheit zog er alle Menschen auf eine so einnehmende Art an sich, daß in der großen Zahl seiner Bekannten jeder sein bester Freund zu sein glaubte. Von Großen und Geringen wurde 390
er geliebt und geschätzt; auch gehörte er wirklich jedem an und gab sich freundlich hin. Er erzählte sehr launig und lachte über die Verkehrtheiten in Meinungen und Betragen der Menschen. Was er sagte, war kernig und fast immer im lustigen Gesellschaftston".

Schon damals erklärte ihn Duclos für den besten Cicerone Neapels;

er finde für alles Zeit, ein genauer Beobachter der Alterthümer, der Natur und der Künste. Er hatte den Aetna und die liparischen Inseln in Begleitung eines Malers Pierre Patris wissenschaftlich bereist. Auch Winckelmann machte mit ihm und dem Abenteurer kleine Reisen. Er hatte sich schon in Rom auf seinen Umgang gefreut: er sehnte sich nach Jemandem, „mit dem man vernünftig über das Alterthum sprechen könne, der nicht Gewissensscrupel und Religionsbetrachtungen in die Quere hineinbringe, wie jener den wir kennen, der Brausewind". Es ist der Cardinal, der seit kurzem Anzeichen gab, „fanatisch und bigott" werden zu wollen. Er hatte ihm eine Warnung zukommen lassen, dem vor dem heiligen Uffiz bangte, ʻdem fürchterlichsten Gerichte über Menschenkinderʼ; es stellte sich heraus, daß es sich um eine Verletzung der Fastengebote handle. Er nennt Hamilton ʻden größten Bilderkrämer unter allen Lebendenʼ. Aber dessen Vorschlag, ein Werk „aller merkwürdigen geschnittenen Steine" zu unternehmen, das ihn vielleicht ein ganzes Jahr beschäftigt hätte, lehnte er ab. Im Februar 1768 kam Hamilton mit seiner Frau nach Rom; Winckelmann führte ihn aber nur an die vornehmsten Orte; dagegen gab er zu gleicher Zeit Lord Stormont, britischem Gesandten in Wien, wöchentlich zwei Tage.

Goethe giebt uns einen Blick in das geheime Kunst- und Gerümpelgewölbe Sir Williams. „Da sieht es ganz verwirrt aus; die Producte aller Epochen zufällig durcheinandergestellt: Büsten, Torse, Vasen, Bronze, von sicilianischen Achaten allerlei Hauszierath, sogar ein Capellchen, Geschnitztes, Gemaltes, und was er nur zufällig zusammenkaufte. In einem langen Kasten an der Erde, dessen aufgebrochenen Deckel ich neugierig bei Seite schob, lagen zwei ganz herrliche Candelaber von Bronze. Mit einem Wink machte ich Hackerten aufmerksam und lispelte ihm die Frage zu, ob diese nicht ganz denen in Portici ähnlich seien? Er winkte mir dagegen Stillschweigen; sie mochten sich freilich aus pompejischen Grüften seitwärts hieher verloren haben. Wegen solcher und ähnlicher glücklichen Erwerbnisse mag der Ritter diese verborgenen Schätze wohl nur seinen vertrautesten Freunden sehen lassen".

Unter allen diesen Anticaglien aber hatte er seine besondere Gunst den Vasen zugewendet. Diese zeigte er am liebsten, „indem er die Einfachheit
391 und doch so große Innigkeit der Darstellung rühmte". Tischbein sah ihn einst, in voller Gala, vom Hofe kommend, mit großem Ordensbande und Stern, einen Korb voll Vasen tragen. Ein zerlumpter Lazzarone faßte das eine Öhr des Korbes, und der Minister das andere. Die Guineen setzten die Schatzgräber in Bewegung, alte verstaubte Familienstücke suchten das Tageslicht; einst brachte ihm ein Priester aus Apulien eine ganze Sammlung. „Sie können sich nicht vorstellen", schreibt Martorelli im Mai 1766 an Olivieri, „was für köstliche Sachen dieser Minister kauft, Denkmale unseres griechischen Vaterlandes, wie sie Athen selbst nicht hat; so raubt uns Geldgier diese Schätze"!

So angesehen er indes bei Hofe war: bei Ausgrabungen mußte auch er Vorsicht gebrauchen. Im August 1766 wird Tanucci ein attentato assai grave angezeigt. Mitten in den tifatischen Gebirgen, zehn Miglien oberhalb Capua, wohin man nur auf ungebahnten Wegen gelangt, in dem Orte Formicola, sind auf Antrieb reicher Fremden Scavi gemacht und etrurische Vasen von ausnehmender Schönheit und Seltenheit gefunden worden. Es ergab sich, daß Hamilton mit seiner Frau incognito dort angekommen war und zwei Tage bei einem Carlo da Pisa gewohnt hatte. In Casale di Tregghia, dem alten Trebia, wo man schon vor sieben Jahren beim Graben nach Bausteinen Grüfte mit Vasen gefunden hatte, die jener Carlo besaß, „ließ Hamilton in seiner Gegenwart Gräber eröffnen, theils um die Bauart derselben zu sehen, theils um zu versuchen, ob sich auch in Gräbern an so unwegsamen Orten dergleichen Gefäße fänden". Man fand ein Grab mit dem ausgestreckten Gerippe; über dem Haupte hingen Vasen an Nägeln, andere standen zu Füßen und zu Häupten des Todten. Das Grab zeichnete Hamilton (Collection II, S. 57), die Vasen nahm er mit; im Juli kam er in einem einspännigen Calessino zurück und wiederholte an verschiedenen Orten diese Untersuchungen. — Da Pisa wurde nun verhaftet und nur auf wiederholte Fürsprache des Gesandten freigelassen; dieser erklärte, er habe bei einem Landaufenthalte, aus Interesse für etrurische Geschichte, nach solchen Denkmalen gefragt, und ein Bauer habe ihm solche, wie man sie oft beim Ackern finde, gezeigt, es seien aber nur Knochen, Eisenringe und ganz ordinäre Gefäße darin gewesen.

Die Vasen

Überrechnete man, wie viel von diesen kostbaren Resten im Lauf der Jahrhunderte von Bauern gefunden und zerschlagen worden war, weil sie Schätze darin vermutheten, so konnte einem ganz wehe zu Muthe werden. So häufig kamen sie 392
zu Tage, daß sie auf die Formen der gewöhnlichen Gefäße dortiger Dörfer, deren Eleganz allen Fremden auffiel, einen sichtbaren Einfluß geübt hatten.

In der Stadt waren sie immer, seit diesem Jahrhundert mehr als früher geschätzt worden, sie dienten als Zimmerschmuck; einige vom Adel hatten förmliche Sammlungen angelegt. Die älteste bekannte war die des angesehenen Hauses Valletta (litterarum quasi restauratores nennt sie Martorelli), das wegen Verarmung im Jahre 1720 seine Statuen an einen englischen Arzt für 1100 Dukaten, die Bibliothek nebst 45 Vasen an die Oratorier für 14000 Dukaten und zuletzt seine große Vasensammlung an den Kardinal Gualtieri verkaufte.*) Sogar die Fälschung hatte sich ihrer

*) Ein Excerpt Ws. Ex Ms. Stoschiano mit der Überschrift Iter Neapolitanum enthält die Notiz: Ibidem in domo Consalui de Bernardo Vasorum genera antiqua circa CXLVIII parva magnaque.

bemächtigt; von jenem Venezianer Pietro Fondi liefen eine Menge nachgemachte umher (S. 194).

Bisher war es dort Niemandem eingefallen, diese Schätze zu veröffentlichen oder wissenschaftlich zu behandeln. Daß dies möglich sei, ahnten die Neapolitaner erst, als die Toskaner sie als Denkmäler ihrer etruskischen Vorzeit für sich beanspruchten, also seit Bonarrotis Ausgabe der Etruria Regalis, und noch mehr seit Gori die Gelehrten Italiens für sein Museum Etruscum in Bewegung setzte. Bottari fand 1734 in Neapel so viele, daß er nicht das Herz hatte, mit Zeichnen anzufangen, hundert und aber hundert in einem einzigen Hause; aber Matteo Egizio sei der einzige, der etwas davon verstehe. Als beliebtes Dekorationsstück guter Häuser stellte man sie auf Konsolen, über die Thürsimse, in Glasschränke, wie Porzellan und böhmischen Krystall. Regelmäßig sah man sie in den Zimmern der Musiker und der Advokaten. Am geschätztesten waren die von Nola, wegen ihrer leichten Form (leggierezza) und des schwarzglänzenden, sammetartigen Firniß; die von Capua und Calvi sollten im Rustico der Arbeit den toskanischen gleichen.

Auf den früheren Reisen hatte Winckelmann die Sammlungen des Grafen Felice Maria Mastrilli und des Hauses Porcinari gesehen. Jene enthielt 342 Stücke von ausgezeichneter Erhaltung, fast alle figurenreich, jede hatte ihr Gegenstück in Größe, Form und Qualität. In der großen Gallerie des Hauses Mastrilli sah man zwölf große ovale Wandgemälde in vergoldeten Rahmen, denen nach allen Seiten feingeschnitzte Arme entsproßten, als Träger der Vasen. Die größten standen auf Basen, abwechselnd mit Büsten und Bronzen. Diese Sammlung hatte der Marchese Giuseppe di Palma geerbt, er bat, sie dem König schenken zu dürfen; da
393 man aber die Absicht des verarmten und mit den Erben processirenden Barons merkte, so antwortete man mit Maßregeln gegen ihre Ausführung. Hamilton, der auch die Porcinarische Sammlung kaufte, stand damals wegen 75 Vasen in Unterhandlung.

Wäre das Sammelinteresse des Königs nicht ganz durch Herculaneum in Anspruch genommen worden, so würde zwischen 1738 und 1759 gewiß eine Vasensammlung entstanden sein ebenso grandios wie die des bourbonischen Museums. Carl III. besaß schon 1738 ein kleines Cabinet; er hatte Marcel Venuti aufgefordert, etwas darüber zu schreiben; auf die Bemerkung, daß schon Gori einen Band herausgegeben habe, hatte er gesagt: Ebbene, voi ne farete un altro. Als aber später (1752) Bajardi den Ankauf von dreihundert, darunter sehr große und scenische Vasen, vorschlug, lachte man ihn aus; man hielt sie für eine Verunstaltung des Museums.

Die Vallettasche Sammlung fand von Rom aus ihren Weg in die Öffentlichkeit durch die Werke von Montfaucon und Gori. Clemens XII., der

sie 1737 erwarb, hatte sie in der Vaticana aufstellen lassen, auf des Marchese Capponi Vorschlag, der schon 1734 an zweihundert in abgelegenen Zimmern des Palastes entdeckt hatte; vielleicht die aus Chiusi, die ein Geschenk des Bischofs Bargagli waren. Der Cardinal Quirini ließ 1744 ein Zimmer für die Vasen herrichten. —

Winckelmann hatte früher die Beziehungen dieser Thongemälde zu Griechenland geahnt; aber er war zu sehr beschäftigt mit den römischen Sculpturen und dem Museum von Portici, um sie für die Geschichte griechischer Zeichnung studiren zu können. Mengs, dessen künstlerischer Blick ihren hohen Werth schnell erkannte, hatte seinen kurzen Aufenthalt in Neapel im Jahre 1759 benutzt zur Erwerbung eines Schatzes von 300 Stück, die später auch in die Vaticana kamen. Alle Unbefangenen erkannten die griechische Arbeit, aber Niemand verfiel auf die Thatsache, daß sie aus den Manufacturen des Mutterlandes und seiner Inseln in Italien eingeführt seien. Die Italiener waren von dem Vorurtheil des etrurischen Ursprunges schwer abzubringen. Auch Riedesel nahm an, die sicilischen Griechen hätten die Vasenmalerei von den Etruskern und Campanern gelernt, wie wir die Porzellanmanufactur von den Chinesen; die etruskische Thonerde sei Mode gewesen wie heute die meißner; aber sie hätten die Zeichnung verbessert: denn alle Gegenstände seien griechischer Sage und Geschichte entnommen, und durchgängig zeigten sie den guten Geschmack, die edle Einfalt und Zierlichkeit der alten Griechen, ja einige den Stil der besten Zeit.

Schon in der ersten Ausgabe der Kunstgeschichte sprach Winckelmann sie den Etruriern ab, denen sie die Toscaner „zur Ehre ihrer Nation zuzueignen gesucht hatten". Auf keiner habe man bis jetzt etrurische Schrift gefunden, und die unverhältnißmäßige Mehrzahl stamme aus dem Neapolitanischen; wenn man an die alte Verbreitung der Etrurier erinnere, so übersehe man, daß die Richtigkeit der Zeichnung und die den Zeiten des Apelles eigene Anmuth (nach Bonarroti) nur zu den späteren Zeiten der Kunst passe. Da sie nun meist in Campanien gefunden waren, so bringt er sie bei der 394
Kunst dieses italischen Stammes unter. Diese Campaner waren „ein Volk, denen ein sanfter Himmel, welchen sie genossen, und der reiche Boden, welchen sie bauten, die Wollust einflößte". Die Griechen, als sie sich dort niederließen, führten auch ihre Künste ein; „sie werden", fügte er später hinzu, „die Campaner, ihre Nachbarn mitten im Lande, belehrt haben".

Auch die Neapolitaner wollten von dem etruskischen Ursprung nichts wissen. Mastrilli nannte sie campanische, Martorelli griechische, der Sicilianer Don Salvatore di Blasi zu Palermo bemerkte schon 1745 gegen Gori, daß man sie, wenige ausgenommen, greco-siculi nennen müsse, und zwar auf Grund der griechischen Inschriften, der unteritalienischen Colonien und ihrer Münzen, und der Übereinstimmung der neapolitanischen Vasen mit den sicilischen.

Seit der Herausgabe der Kunstgeschichte waren viele neue zum Vorschein gekommen, und man war aufmerksamer gewesen, sie zu sammeln. In den „Anmerkungen" spricht Winckelmann bestimmt aus, daß er sie zum Theil für campanische, zum Theil für griechische Arbeit halte, die in Großgriechenland verfertigt war.

Im Trattato weist er ein Argument zurück, das die Etruscologen aus der angeblichen Übereinstimmung einiger mit den hetrurischen Opferschalen von Erz (den Spiegeln) hergenommen hatten, z. B. in den Figuren der Faunen mit Pferdeschwänzen. Diese Übereinstimmung gelte nur von Vasen der ordinärsten Art; sonst sei der Stil ganz entgegengesetzt, Schlankheit zuweilen bis zum Langen und Magern (scarnite), während der etruskische Stil stark und übertrieben sei (risentito e caricato).

In den letzten, der posthumen Ausgabe der Kunstgeschichte einverleibten Bemerkungen, für die er die Hamiltonsche Sammlung bereits benutzt hatte, giebt er freilich wieder zu, daß sich in den archaischen Vasen „die Zeichnung der Tyrrhenier oder ältesten Hetrurier, als deren Nachkommen die Campaner anzusehen seien", erhalten haben könne. Denn ihr Stil sei dem hetrurischen ähnlich. Aber die hetrurischen Werke, die er hier im Auge hat, waren eben griechisch archaische Marmorwerke. Die Vasen des schönen Stils schienen ihm offenbar zu gut auch für die Campaner: wolle man die Ehre dieser Arbeit ihnen lassen, so werde es ihnen nicht schaden, „sie als Schüler griechischer Künstler anzusehen".

395 Sein letztes Wort ist (KG III, 4, 33), „daß die mehrsten vermöge ihrer Eigenschaften griechischen Meistern zugewiesen werden dürfen. Da wir nun oft an Zeichnungen deutlicher als an ausgeführten Gemälden den Geist der Künstler, ihre Gedanken, nebst der Art dieselben zu entwerfen, wie auch die Fertigkeit wahrnehmen, mit der die Hand ihrem Verstande zu folgen und zu gehorchen fähig gewesen ist, als wohin die Absicht kostbarer Zeichnungsammlungen gerichtet sein soll: so wird diese Absicht noch edler erreicht mit solchen bemalten Gefäßen, indem diese wirkliche Zeichnungen . . . die einzigen aus dem Alterthume noch übriggebliebenen Zeichnungen sind". —

Außer der meisterhaften und zierlichen Linienführung, (es giebt Figuren, die „in einem Disegno Raphaels einen würdigen Platz haben könnten") ist „die Raschheit, mit der die Linien mit dem Pinsel endgültig gezogen [mit einem spitzigen Instrument leicht eingeritzt] werden müssen, der größte Beweis von der allgemeinen Richtigkeit und Fertigkeit auch dieser Künstler in der Zeichnung. Da man insgemein keine Absätze oder angehängte und von neuem angesetzte Linien findet, auch in dieser Arbeit keine Änderung oder Verbesserung stattfindet, so muß eine jede Linie des Umrisses einer Figur unabgesetzt gezogen sein, welches in der Eigenschaft [bei der Beschaffenheit] dieser Figuren beinahe wunderbar erscheinen muß".

„Diese Gefäße sind, wie die kleinsten geringsten Insecten die Wunder in der Natur, das Wunderbare in der Kunst der Alten, und sowie in Raphaels ersten Entwürfen seiner Gedanken der Umriß eines Kopfes, ja ganze Figuren mit einem einzigen unabgesetzten Federstrich gezogen, dem Kenner hier den Meister nicht weniger, als in dessen ausgeführten Zeichnungen zeigen: ebenso erscheint in den Gefäßen mehr die große Fertigkeit und Zuversicht der alten Künstler, als in den anderen Werken. Eine Sammlung derselben ist ein Schatz von Zeichnungen".

In den letzten Jahren vor dieser Reise nach Neapel hatte Winckelmann die Vasen vom antiquarischen Gesichtspunkte aus zu behandeln begonnen. Unter den in ungenügenden Zeichnungen veröffentlichen elf Vasen der Monumenti mag etwa die Hälfte richtig erklärt sein: Theseus, Sinis und Pirithous (98), Theseus, der Minotaur und Ariadne (100), Thetis dem Achill die Waffen bringend (131), Orest und Pylades (146), Zeus und Hermes vor dem Fenster der Alkmene (190). Nr. 22 ist nicht Helios und Selene, sondern Helios und Eos, aus deren Stirnband der Zeichner Hörner gemacht hatte. Nr. 99 „Theseus und Ariadne" ist eine einfache erotische Scene. (S. 317). Nr. 143 „Astyanax und Andromache" ist Archemoros' Leiche im Schooße der Mutter; über Nr. 159 s. S. 318; was er in der „Ara traforata" (181) für Löcher hält, sind Blutflecke. In dem Gelage Nr. 200 nimmt er für einen Candelaber, was ein Kottabosständer war (vgl. H. Heydemann Annali dell' In- 396
stituto 1868 p. 217 ff.). Die in der Kunstgeschichte (III, 4, 36 ff.) erklärte Vase des britischen Museums stellt einen Raub der Leucippiden dar, sie ist seit der Auffindung der Inschrift durch Gerhard unter dem Namen der Vase des Meidias bekannt.

Was ihre Bestimmung anlangt, so nennt er Opfer, sonderlich der Vesta, Bewahrung der Asche der Todten, Siegespreise, Zierathen wie unser Porzellan, und Kinderspielzeug (für die kleinsten Gefäße).

Zu einer eingehenderen kritischen Benutzung der Vasen für die Erkenntniß der Stilfolge griechischer Kunst ist Winckelmann nicht gekommen; aber wahrscheinlich würde er sie unternommen haben, wenn ihm längeres Leben beschieden gewesen wäre. Darauf führen Andeutungen des d'Hancarvilleschen Textes, in denen er als der unerreichbare Meister der Kunstgeschichte gefeiert wird.*) Hier wird es als der eigenthümliche Werth dieser Sammlung

*) C'est là que les Curieux peuvent lire une infinité d'observations importantes, appuyées d'exemples les plus choisis, vus avec le goût qu'on peut désirer, et montrés avec l'intelligence et l'érudition qui peuvent les rendre utiles et intéressans pour les Amateurs, les Artistes et les Gens de lettres. Ceux qui trouveront que nous n'avons pas assez fait, ou fait assez bien, et qui ne connaîtront pas les ouvrages dont nous parlons, nous auront au moins l'obligation de leur en avoir indiqué de meilleurs que les nôtres.

vor allen ähnlichen von Marmoren, Bronzen, Münzen und Gemmen bezeichnet, daß sie die Fortschritte der Malerei und der Zeichnung anzeige, vom Beginn bis zu ihrem Fall. Wie auf einer geographischen Karte könne man ihren Gang sehen und so zu sagen alle Schritte verfolgen, die der Kunstfleiß in dieser gefälligsten aller schönen Künste gemacht habe. Er macht den Versuch, diese Schritte an der Hand unserer Nachrichten über die griechische Malerei festzustellen.

Auch sonst sind in dem Text dieses Werkes die bekannten Winckelmannschen Ansichten mit denen des Herausgebers verwoben, die aber zuweilen Spuren seiner mündlichen Mittheilungen verrathen. d'Hancarville setzt die ältesten Vasen mit den Thierfiguren vor die Gründung Roms; die Epoche der Vollendung reiche bis zur Eroberung Capuas; als Endtermin dieser Manufactur gilt ihm die Eroberung Korinths, weil durch die reiche griechische Beute das kostbare Material in Gefäßen aufkam. Er glaubt, daß die Thongefäße, welche nach Plinius so hoch bezahlt wurden, höher noch als die murrhinischen, nicht aus den damals bestehenden Manufacturen (wie der zu Arezzo) hervorgingen, sondern aus Gräbern, und mit unseren großgriechischen identisch waren, die man nicht nachahmen konnte, weil ihre Technik seit Jahrhunderten verloren war. Ihrem Ursprunge aus dem Mutterlande ist er nahe auf der Spur; wie
397 Mythologie, Geschichte, Costüm und Sitten griechisch sind, so läßt auch ihr Stil stets dessen jedesmaligen Zustand in Hellas spüren. Sie beweisen zweifellos den ununterbrochenen Verkehr zwischen Groß- und Kleingriechenland. Vom Beginn der Malerei bis zu der Zeit, wo Italien den Römern unterthan wurde. —

Durch Hamilton wurden die Vasen in Neapel förmlich Mode. „Etwas prachtvolleres", schrieb Martorelli den 10. Mai, „hat man in Europa noch nicht gesehen, in jedem Betracht: welche antike Schönheit, was für eine Zeichnung, welch ein Ausdruck! Solche Schätze schenkt nur unsere Campagna"! Der Duca di Carafa Noja begann auch, diesen Kunstzweig seiner reichen Sammlung anzugliedern; er brachte etwa dreißig zusammen, die er stechen ließ, aber aus Geldmangel nicht herausgeben konnte; als der Druck endlich bis Seite 52 gelangt war, starb er (1769). Der Hof kaufte sein Museum und ließ es nach Capo di Monte bringen. Das schönste und gelehrteste Stück stellte den Kampf um den Leichnam des Patroklus in einigen zwanzig Figuren dar. „Jetzt", schreibt Martorelli, „kleiden sich hier Cavaliere und Damen all' etrusca und alla greca; auch die Wagen und die Zimmerverzierungen müssen in diesem Geschmack sein."*)

*) Zwischen die Herausgabe des ersten und zweiten Bandes des Hamiltonschen Werkes fiel Winckelmanns Tod. D'Hancarville ließ zum Andenken des Freundes eine Kupfertafel stechen, die G. Bracci zeichnete; ein Columbarium mit runder Lichtöffnung im Gewölbe, in der Mitte ein Marmorsarkophag mit zwei Löwenköpfen und der Inschrift:

Pompeji im Jahre 1767

Diesmal war Winckelmann nach Neapel gegangen nicht zu längerem Aufenthalt, sondern um die sicilianische Reise vorzubereiten. Aber als sich unerwarteter Weise Menschen wie Alterthümer gar nicht so unzugänglich zeigten wie er gefürchtet, wurde dieser Plan vertagt. „Da ich die Schwierigkeiten, die ich mir sonderlich in Absicht des Zutritts zum Museo und den pompejanischen Entdeckungen vorzustellen hatte, nicht unüberwindlich fand, zeigte ich mich bei Hof, wo ich gnädig aufgenommen wurde. . . . Da ich wider mein Vermuthen ein gutes Anscheinen sah, Frieden zu machen sowohl mit dem Hofe, als mit anderen Personen die beleidigt schienen, stand ich
ab von der weiteren Reise". Tanucci fand er über alle Erwartung seinen 398
Wünschen geneigt. Er ließ es bei einem leichten Verweise bewenden. „Er hielt mir in Gegenwart aller ausländischen Gesandten, die bei ihm gegessen hatten, jedoch mit lachendem Munde, dasjenige vor, was in dem Sendschreiben anzüglich ist, und versagte mir die Fortsetzung des herculanischen Werkes", — die er aber später doch erhielt.

Am tiefsten verletzt schien Martorelli wegen der überaus beißenden (mordacissima) Satire auf sein noch immer nicht freigegebenes Dintenfaß; ob er solche wahrhaft sächsische Verleumdung (tanta maledicenza sassona veramente) verdient habe, fragt er Olivieri. Und noch dazu habe jener ihm Freundschaft geheuchelt und sein Buch übertrieben gepriesen. Natürlich vermochte er nun in den ihm geschenkten Monumenti durchaus nichts Neues zu finden: etwas unglücklicheres habe er nie gesehen; nichts dankbareres gebe es, als dagegen zu schreiben. — Aber auch er ließ sich besänftigen. Wenigstens sehen wir, wie er wieder pompejanische Notizen nach Rom schickt; und Winckelmann, der ihm übrigens ungelogen das Zeugniß ausstellen konnte, „daß er in Neapel das Griechische rege zu machen gesucht habe", und daß sein Buch über die Colonien in Neapel „eine erstaunende Gelehrsamkeit und ganz neue fremde Kritik enthalte", spricht in einem Briefe an ihn vom 5. Januar 1768 die Hoffnung aus, „daß seine neue Kunstgeschichte nicht weniger des Neapolitaners Beifall finden werde, wie die Monumenti", und bedauert (am 8.), daß ihm ein Martorelli fehle, um sich mit ihm über seine Erklärungen alter Stellen zu besprechen, und die von jenem gegebenen zu vernehmen.

Freilich wurde ihm doch mehr als früher aufgelauert. „Ich muß mich

---

D. M.
IOAN. WINCKELMANN
VIR. OPT. AMIC. KARISS.
PET. DHANCARVILLE.
DOLENS FECIT.
ORCO. PEREGRINO.

stellen, als wenn ich nichts mit sehr großer Aufmerksamkeit ansähe, welches aber dennoch geschieht. Es kostet aber mehr Zeit, indem ich nach Portici gehe, unter dem Vorwande, mir Bewegung zu machen und meine dortigen Bekannten zu besuchen, und spreche alsdann wie im Vorbeigehen im Museo an. . . . Die thörichte Eifersucht geht so weit, daß man mir nicht erlaubte, mit gemessenen Schritten zu gehen, weil man glaubte, daß ich Maaße nähme, wie ich in der That nahm. Ich war daher nicht zu bewegen, ihnen die Bedeutung einer ganz ausnehmend schönen und zugleich gelehrten Statue zu sagen; sie kann ewig nicht ergänzt werden, ohne deren Bedeutung zu wissen, die schwerlich jemand anderes angeben wird. Ich hätte es aber gethan, wenn man mir erlaubt hätte, einen blosen Contour von derselben zu nehmen . . . Ich lasse Sie nunmehr urtheilen, schreibt er Franke, ob ich bei meinen deutschen Schriften etwas gewinnen könne, nur allein in Betracht der letzten neapoli-
399 tanischen Reise; es hat mir dieselbe mehr gekostet als alles was mir der Buchhändler gegeben hat. Ich bin nur allein wenigstens zwanzigmal in Portici gewesen; . . . die Reise nach Pompeji habe ich viermal gemacht, der anderen Reisen nach Cuma, Baja, Caserta u. s. w. nicht zu gedenken". —

In **Pompeji** spürte man seit einem Jahre das Walten einer geschickten Hand, La Vegas, der nach Webers Tode eingetreten war. Man arbeitete an einem Punkte, wo die äußersten Enden, die Anfänge und die letzten Zeiten der Stadt beisammen lagen, wo sich im kleinsten Raume die disparatesten Charakterzüge und Eindrücke einer griechisch-römischen Stadt zusammendrängten.

Zu verwundern ist, daß man erst nach sechzehn Jahren darauf kam, an dieser Stelle zu schürfen. Die Mauer, mit der das Theater sich an die Burg lehnt, ragte in der Vigna des Vincenzo Grassi ziemlich hoch aus dem Boden hervor. Am 28. Juli 1764 zeigte sich, daß man in einem Theater war; man stieß auf den wenige Fuß unter der Erde verborgenen obersten Umgang mit seinen Pilastern und erkannte den halbkreisförmigen Abfall der Sitzreihen. Den Herbst über suchte man nach der Bühne; man fand Anzeichen einer in Gang gewesenen Restauration, wurde aber durch die mofeta am Vordringen zur Orchestra gehindert; am 1. December kam die marmorbekleidete Scena mit Königsthor und Nischen zu Tage.

Hinter und über diesem Theater der römischen Kolonie erhob sich die Akropolis der alten oscisch-hellenischen Stadt, mit den Trümmern ihres dorischen Tempels. Dieser Tempel lag, wahrscheinlich seit dem Erdbeben unter Nero, in Trümmern; es hatte an Geld und Lust gefehlt, ihn wieder aufzurichten. Aber ganz in der Nähe war in den letzten Jahren vor der Katastrophe ein modernes Heiligthum erstanden, ein alterthümelndes neben dem alten, ein Isistempelchen, voll fremder, orientalischer Symbole, bilderreich-zierlich, überladen und bunt, „wie's frömmelnder Geschmack sich lieben mag". Dort gewaltige Quadern und Trommeln von Tuff, ohne Mörtel anein-

andergefügt; hier Ziegel mit Stucküberzug, Stuckreliefs; dort ein Rechnen auf Jahrtausende, hier ein Bau wie die Decoration für ein Kirchweihfest. Dort der altdorische Geist ewiger Gesetzmäßigkeit und Harmonie, hier das barocke Spiel einer ganz neuer Reizmittel bedürftigen Andächtelei.

Schon im Juli 1765 kannte man den Porticus des Forum triangulare; aber erst im October 1767 hört man wieder von Aufdeckung der Stufen des eigentlichen Tempels und dem Brandopferaltar. Man glaubte, dieser Tempel sei, wegen der dünnen Bedeckung, von den Bauern beim Pflanzen der Bäume zerstört worden, eine gründliche Ausgrabung sei nicht der Mühe werth. —

Seit Mitte December 1764 bewegte man sich in der Umgebung des Iseums; im October 1766 war dessen Ausgrabung vollendet. Zuerst fand 400
man Theile vom Tempelhof oder Peristyl, mit stuckbekleideten, cannellirten Säulen und sehr ausgedehnter Wandmalerei. Da das Plünderungssystem noch immer bestand, so ließ Canart im März fünfzehn Stück dieser „Arabesken" herausschneiden, nachdem sie Casanova vorher an Ort und Stelle aufgenommen hatte. Mitten im Peristyl fand man eine mit Stuckpilastern, Fries und Ziegeldach versehene Capelle, in der eine Isisstatue mit vergoldetem Kranz, Armbändern und reichbemaltem Saum stand; davor war ein großer Altar; zwei kleine zwischen den Säulen des Porticus. Die Gemälde waren im alexandrinischen Geschmack: die Nilansichten mit Crocodilen und Pygmäen, der Knabe Harpokrates wiesen auf Ägypten hin. Im Mai erschien ein ähnlich verziertes Capellchen, das, wie man vermuthete, für Einweihungsriten bestimmt war. Die hübschen Reliefs der Außenseite — Venus und Mars, Mercur und die Nymphe — brachten endlich den Gedanken zum Durchbruch, dies wohlerhaltene Ganze an Ort und Stelle zu erhalten, per la curiosità dei forestieri; La Vega bestimmte den Minister, von dem unbedingt lautenden Gebot, alles wegzunehmen, in diesem Falle abzustehen. Man rechtfertigte die Verkürzung des Museums mit der Werthlosigkeit jener Arbeiten. Canart befestigte die Stuckflächen im October 1765 mittels sechzig Schwalbenschwänzen.

In der That war alles was man hier fand, seltsam genug (singolare). Flüchtig, keck, wie das leicht zu formende Material einlud, war das neuägyptische Sanctuarium zur Erbauung so verwöhnter Leute aufgebaut worden, kokett wie ein neugothisches Capellchen mit seinem stilgemäßen Flitterkram. Konnte man sich früher schon in die luftigen Paläste der „Grotesken" nicht hineinfinden, so gab es hier noch härtere Bissen zu verdauen. Die Grotesken waren auch da, aber in Stuckrelief. Man fand in einer Nische der Hintermauer der Cella einen weinbekränzten Bacchus mit gefärbten Augen und vergoldeten Haaren, Hals- und Armbändern, Stiefeln und Fell; eine Venus die beim Steigen aus dem Bad sich die gelbgemalten Haare ausdrückt; es fanden sich Vergoldungen am Körper, das Gewand war blau; ferner grün-

emaillirte Idole mit blauen Braunen und Wimpern der eingesetzten Augen. Zwei flach erhabene Gypsfiguren der Isis im Purgatorium hielt Winckelmann für die ältesten Nachahmungen ägyptischer Werke unter den Römern. ‘Selten’ schien es ihm, daß der Künstler des Gypsreliefs Perseus und Andromeda ‘sich einfallen lassen, die Hand jenes Helden, die das Haupt der Meduse hält, völlig freistehend zu arbeiten’, wie das noch vorhandene Eisen zeige. Mitten auf dem großen Eckpilaster des Tempels war eine kleine Giebelfassade nebst Seitennische aufgeklebt. Das merkwürdigste war ein Akrolith, ein Holzkörper mit Marmorextremitäten. Man fand einen weiblichen Kopf, einen
401 linken Arm, eine rechte Hand mit Bronzesistrum, und zwei Füße. Diese Theile waren nicht abgebrochen, sie lagen an ihrer richtigen Stelle, der Körper aber war verschwunden, — verkohlt.

Man sah, wie die Katastrophe des Vesuv die Hexenküche dieser frommen Gaukler in voller Thätigkeit überrascht hatte. Auf dem Altar lagen verbrannte Knochen, in einem viereckigen Loche des Hofes Reste frommer Gaben, die die Priester verspeist hatten, Feigen, Datteln, Pinienäpfel, Nußschalen. Niemand durfte hoffen, die Bestimmung dieser Geräthe zu ergründen, von Bronze, Blei, Eisen, Thon, Alabaster, Glas und Knochen, aller dieser Lampen, Dreifüße, Eimer, Becken, Kessel, Kochtöpfe, Vasen, Näpfe, Schälchen, die zum Comfort der eingewanderten Götter des Ostens nöthig gewesen waren. Auch in Winckelmanns Hände verloren sich fünf von den kleinen grünglasirten Osirisidolen.

Das Erfreulichste waren zwei Wandgemälde in den an den Tempel stoßenden Zimmern, vielleicht Priesterwohnungen. Die „Ankunft der Io in Ägypten“ wurde am 23. November 1765 in Gegenwart des jungen Königs aufgedeckt; das zweite, eine Scene zwischen Io, Mercur und Argus war geringer. Diese Gemälde erfüllten nach Winckelmann den Wunsch, „nach jenen kleinen und ausgeführten Bildchen auch größere Stücke von einem freieren Pinsel und keckerer Manier zu sehen“. Sie sind gemalt mit einem feurigen, markigen, kundigen Pinsel; gewählte, plastisch reine Formen darf man freilich nicht suchen. —

Als Winckelmann Pompeji besuchte, war man gerade mit der Aufdeckung eines großen Gebäudes beschäftigt, das vor dem Theater am Abhange des Hügels lag, auf dem die Stadt erbaut ist. Seit dem October 1766 hatte man hier eine Reihe von Zimmern entdeckt, die um einen großen viereckigen Peristyl lagen, mit rothstuckirten Tuffsäulen. Darin fanden sich Gerippe von Menschen, die Reste einer Frau in einem mit Gold durchwirkten Zeug; in einem Kerker Fußeisen für zehn Gefangene und vier Skelette; ferner ein Pferdeskelett mit seinem ganzen Geschirr; Arm- und Beinschienen, Wehrgehänge, vor allem prachtvolle Bronzehelme. „Diese Helme haben mit denjenigen, die uns bekannt sind, gar nichts gemein. Sie sind alle mit erhabenen Figuren

verziert, und auf einem derselben sieht man, was zu Troja in der Nacht nach der Eroberung dieser Stadt vorgegangen". — Die Neapolitaner hielten 402
das Gebäude für eine Caserne, Winckelmann für ein Gymnasium, andere für eine Markthalle, seit Garrucci gilt es als Gladiatoren-Caserne.

Im September 1766 fand man noch eine zweite Capelle, merkwürdig durch Erhaltung zweier thönerner Cellenbilder, etwas über Lebensgröße, mit bemalten Kleidern; zwischen ihnen, auf demselben Podium, eine Pallasbüste und eine Flasche, davor ein Altar. Man nannte sie Juppiter und Juno, Winckelmann hielt sie für Äsculap und Hygiea. —

Mit dem allen durfte er nun vor der Hand nicht hervorkommen, so schwer es ihm ankam. „Ich muß vor jetzt alles auf dem Herzen und Magen behalten, um mir nicht künftig den ferneren Zutritt zu verscherzen. . . Ich muß wohl den Pythagoräer machen, um nicht aus Portici gejagt zu werden". Zu ihrer Zeit würden alle diese Dinge erscheinen; dann — 'wenn ich ferner keine Lust haben werde, nach Neapel zu gehen'. Denn was in Neapel in den letzten Jahren zum Vorschein gekommen, war so bedeutend und vielverheißend, daß er beschloß, von nun an alle Jahre zweimal die Reise dorthin zu machen (6. Februar 1768).

Der Ausbruch des Vesuvs

Noch um einige Tage wurde der diesmalige Besuch verlängert infolge der Vesuveruption. Seine Gefährten auf den Excursionen ließen alles im Stich, um Zeugen zu sein dieses im laufenden Jahrhundert in solcher Furchtbarkeit noch nicht vorgekommenen Phänomens. Das Museum wurde geschlossen.

„Ich habe das Glück genossen, den schrecklichen Ausbruch des Vesuv zu sehen, und vier verschiedene Nächte auf dem Berge selbst nicht ohne Gefahr zu betrachten. Dieser einzige Ausbruch des Vesuv würde die Reise bezahlt machen; denn wer es nicht gesehen, kann sich von diesem schrecklich schönen Schauspiel keinen Begriff machen".

In Sachen des Feuerbergs war Sir William Autorität. Der Hof hatte mehr als einmal mit der Abfahrt nach Portici oder dem Aufbruch von da gewartet, bis er über den Eintritt und die Richtung des Ausbruchs sein Gutachten abgegeben. Duclos, mit dem er den Berg zum zweiundzwanzigsten Male erstieg, zeigte er eine Sammlung sämtlicher vesuvianischer Produkte; jener meinte, er könne Professor der Naturgeschichte werden.

Nach einer fünfjährigen Pause hatte seit dem Januar 1766 ein neues Drama begonnen. Die bis zur obersten Öffnung angesammelte Lava spaltete an mehreren Stellen den Gipfel; am 28. März gegen Sonnenuntergang war 403
nach Donner und Erdbeben ein Strom hervorgebrochen, der fünfzehn Schritte in der Stunde machte, am 30. folgte ein Nachschub, wobei der Krater Steine

bis zu 200 Fuß Höhe emporschleuderte. Täglich stieg Hamilton hinauf, die Nacht des 28. brachte er ganz oben zu; am 12. April waren Lalande und Boscovich mit; am 10. November der Herzog Karl Wilhelm Ferdinand. Nach dem Geschichtschreiber dieser Ereignisse, della Torre, war es die sechsundzwanzigste Eruption seit der unter Titus.

Von Ende 1766 bis zum März 1767 hatte der Krater in seinem Schlund fortwährend Lava und Steine emporgeworfen, aber außen nur die Rauchsäule gezeigt. Seitdem aber trat der Eruptionskegel (montagnuola) am Gipfel hervor und war von nun an in fortwährendem Wachsen begriffen. Anfang October war die Lava bis oben hinaufgetreten, ein dumpfes Tosen im Schooße des Berges, hörbar in den Ortschaften, kündigte das Herausdrängen der eingeschlossenen Masse an.

Am 19., Montags früh, als Winckelmann gerade mit dem Baumeister Vanvitelli nach Caserta gegangen war, trat die Katastrophe ein, deren Erzitterungen sich bis zu jenem Lustschloß hin erstreckten: „es krachte alles in unserem Hause, da der Auswurf geschah, und das ganze Land war mit Asche bedeckt, welche wie Steingries ist, und dem schwarzen Streusande ähnlich sieht". Um die zwanzigste Stunde italienischer Uhr vernahm man bis Neapel dumpfe Schläge im Berge, ähnlich einer Kanonade; die schwarze Rauchpinie erhob sich aus der Mündung und zog vom Levante getrieben nach Sorrent und den Inseln zu. Gegen Anbruch der Nacht war die Lufterschütterung so stark, daß selbst in Neapel die Fenster zitterten, geschlossene Thüren anschlugen und aufgingen; dabei spürte man einen brenzlichen Geruch. Gegen Mitternacht spaltete sich der Berg von oben herab, ein Lavastrom trat hervor und theilte sich in zwei Arme, nach Ottajano und Resina zu. Hamilton, der sich gerade im Thale zwischen Vesuv und Somma, dem Atrio del Cavallo befand, war genöthigt, sich in vollem Lauf vor der aus dem Riß hervorstürzenden und das Thal mit wenig verminderter Schnelligkeit durcheilenden Lava zu retten.

In der Richtung, die die Lava diesen und den folgenden Tag nahm, nach San Jorio (Giorgio) a Cremano zu, hatte der Marchese Berio ein hübsches Casino, das seit fünf Jahren Lady Orford mit ihrem Florentiner Cavalier, Don Giulio Mozzi, bewohnte. Hier stellte der Pater della Torre seine Beobachtungen an. Auch Winckelmann hatte öfters da gegessen und übernachtet; aber am Morgen des 20. wurde es der Lady unheimlich. Sie eilte nach Gaeta und wollte Winckelmann in Caserta abholen. Zum Glück verfehlte sie ihn, er hätte sonst mit gemußt; er reiste am anderen Morgen in der Frühe ab, ohne von ihrer Ankunft gehört zu haben.

404 An diesem Tag verdunkelte sich die Sonne, der Berg hüllte sich in Dampf, in dem die Feuerlinie der Lava durchschien. Um drei Uhr Nachts vernahm man ein fürchterliches Rollen (gorgogliamento) wie von einem ungeheuren

Kessel siedenden Pechs, in den man Wasser gießt. Jedermann glaubte, erzählt della Torre, der Berg werde von den eingekerkerten glühenden Massen in Stücke zersprengt und in die Luft geschleudert werden. Wirklich riß er um sechs Uhr Nachts von oben bis zur Mitte auseinander, und ein viel stärkerer Strom trat hervor, ging über den alten weg und überholte ihn. Es war am Piano delle Ginestre, wo sich auch 1812, 1822 und 1858 der Vesuv öffnete.

Am Tag nach dieser schrecklichen Nacht ging Winckelmann nach Neapel zurück und Abends noch nach Portici, in Gesellschaft Riedesels und d'Hancarvilles, „nebst drei Bedienten mit Fackeln und Führern". Die Sonne stand glanzlos (pallido e smorto) am wolkenlosen Himmel, das unterirdische Getöse hatte sich gelegt; Nachts war der Berg ruhig. Aber die Lava setzte ihren Weg rasch fort. Ein Arm, der sich nach Torre del Greco abzweigte, kam bald zum Stillstande; der Hauptstrom ging nach dem Meere zu, füllte ein achtzig Palmen tiefes Thal aus, sandte zwei Nebenflüsse nach Portici und Resina zu, rückte dann auf S. Jorio los, schloß die Capelle S. Vito ein und machte vor dem Casino Halt. „Die feurigen Ströme sind dermaßen schrecklich, daß, wenn sie sich nicht getheilt hätten, wäre es um Portici und um das Museum geschehen gewesen".

In dieser Nacht ergriffen die Bewohner von Resina die Flucht. Man erinnerte sich, daß die Lusthäuser von Portici und Granatello auf dem Hauptarm der Eruption von 1631 erbaut waren, die bis ins Meer vordrang. Ein Arm des jetzigen Stromes ging zwischen jenen zwei alten Dämmen her. „Wir waren dieselbe Nacht der Gefahr entgegengezogen und tranken fröhlich auf dem Schloßplatz zu Portici unter dem Getümmel der Flüchtenden, weil wir in den Häusern, die bebten und krachten, nicht sicher waren".

„Wir hatten, um bis zur Mündung zu kommen, über schreckliche Berge von alter Lava zu klettern, bis wir an die neue Lava gelangten, die wir unter der oberen verhärteten Rinde laufen sahen. Endlich aber, nach dem allerbeschwerlichsten Weg von zwo Stunden, den ich als ein guter Fußgänger in meinem Leben gemacht habe, mußten wir . . . die brennend heiße Lava übersteigen, welches unser Führer sich weigerte zu thun, und da kein Mittel war ihn zu bewegen, nöthigte ihn der Stock, und du Han ging mit einer Fackel voran, und wir folgten mit zerplatzten Schuhen, so daß uns auch die Sohlen unter den Füßen verbrannten. Da wir an die Mündung kamen, fanden wir dieselbe mit glühender Lava vermischt, so daß die Öffnung nicht kenntlich war. Hier war ich der erste, der sich auszog, um mein Hemde zu trocknen, und meine Begleiter thaten desgleichen. Während dieser Zeit leerten wir ein paar Flaschen Rosoli aus und brieten an dem feurigen Flusse 405
Tauben, und Winckelmann hielt wie die Cyklopen nackend seine Abendmahlzeit; und da wir trocken waren, suchten wir den Rückweg, welcher aber gefährlicher war als der Hingang".

Am 22. Donnerstags wiederum Gebrüll, Rauchpinie, rothglühende Sonne und Bimssteinregen. Winckelmann vergleicht dieses Getöse der Beschießung einer Festung mit dem allergröbsten Geschütz; es regnete zu Neapel kleinen Bimsstein so dick als Schneeflocken, so daß die Sonne verfinstert war. Die Nacht auf den 23. brachte er zum zweiten Male oben zu. „Gestern (den 23.) war der Berg ruhig; aber heute fällt unaufhörlich ganz feiner Bimsstein, und wir befinden uns wie in einem dicken Nebel; doch so, daß man an dem dicken Rauch welcher von den Öffnungen aufsteigt, sehen kann, wo die feurige Lava herunterfließt". — —

Dies war das Schlußtableau seiner vier Fahrten nach Neapel. Damals hoffte er also noch gar oft wiederzukommen. Aber noch vor Ablauf eines Jahres war er nicht mehr im Lande der Lebendigen. Es war sein letzter großer Eindruck italienischer Natur. Dort als er am Verderben bringenden Höllenfluß stand, sorgenlos, lebensfroh wie je, ging der Todesengel an ihm vorüber, der ihn wenige Monate später plötzlich, im tiefen Frieden der Natur heimsuchte.

Siebentes Capitel 406

Letzte Entwürfe und letzte Reise

Neue Aussichten

Denkt man sich in den Zustand eines Mannes hinein, der die alte Kunst gewissermaßen als seine Domäne betrachten konnte und das ganze Gebiet ihrer Denkmäler überwachte, auch auf diese Denkmäler ein System und ein Werk gegründet hatte, einen solchen Mann mußte dieses Jahr und diese Reise in einen wunderlichen Zustand versetzen.

Bisher galt ihm Rom als Metropole von Kunst und Alterthum, aber als Metropole, die wie das alte Rom zugleich der Staat war. Das Inventar römischer Villen und Museen war die Basis seiner Lehren gewesen. Jetzt thaten sich Länder auf, deren Flora und Fauna von den römischen Familien und Arten ganz verschieden war: die dorisch-griechische Baukunst in Sicilien, hinter der in ahnungsvoller Ferne Athen, Elis standen; die großgriechischen und sicilischen Vasengemälde. Hier war statt einer verschwindend geringen, zum Theil zweifelhaften Auswahl griechischer Originalwerke eine reiche Folge echthellenischer Zeichnungen in wünschenswerthester Continuität. Welche Fülle seltener Sagen, eigenthümlicher Sitten und Gebräuche, gegenüber dem zusammengeschmolzenen und durch den Sinn der Spätzeit getrübten Vorrath römischer Sarcophag-Reliefs. Dem gegenüber am anderen Ende nun das ausführlichste Bild des Kunst- und Formenwesens der Kaiserzeit, ihres Luxus und Aberglaubens, ihrer Villen, Theater, Tempel. 407
Noch nie hatte man Römisches und Griechisches, Hellenisches und Hellenistisches so scharf sich gegenübertreten sehen.

Mit einer etwas gemischten Empfindung muß er doch diesen sich nachträglich aufthuenden Segen betrachtet haben. Er hatte sich früher überredet, daß von Pompeji nichts rechtes zu erwarten sei; Sicilien hatte er sich als Wüstenei vorgestellt. Und nun öffneten sich ganz neue Welten:

Ach das Leben ist am Ziele
Und die Kunst noch kaum begonnen!

Aber wenn er auch zuweilen von Ruheverlangen sprach, er war noch vollkommen rüstig und bereit, alle Arbeit auf sich zu nehmen, die zur Ausbeutung dieser neuen Schachte erfordert wurde. Wenn er auch gewollt hätte, er hätte es nicht fertig gebracht, als unthätiger Zuschauer da zu sitzen. Wer sich öffentlich über eine Sache ausgesprochen hat, nimmt neue Aufschlüsse mit ganz besonderer Lebhaftigkeit auf. Daher der Trieb, alles was ihm zu Gesicht kam, oder worüber ihm auch nur geschrieben wurde, sogleich zu veröffentlichen; ein Zustand der Graphomanie, würde man heute sagen.

Unter den Neapolitanern kannte er keinen, „der eine vollständige Beschreibung ihrer Entdeckungen zu geben im Stande wäre". Die dortigen Vasen hatte zwar schon ein Anderer übernommen. Aber Sicilien war noch nicht besetzt. Doch er brauchte gar nicht einmal zu reisen: in Rom selbst that sich genug auf, er durfte kaum suchen, nur sich besinnen.

Es waren die Bahnen der archäologischen Journalistik, in die wir ihn einlenken sehen. Seine jetzige Behandlung dieser Sachen hätte ihren angemessensten und bequemsten Niederschlag in Bulletins, Annalen gefunden. Welche seltsame Linie hatte also seine gelehrte Laufbahn beschrieben! eine Spirale von innen nach außen. Als er begann, standen ihm keine Denkmäler für historische Übersichten und ästhetische Theorien zu Gebote; damals unternahm er, den Malern seiner Zeit die griechischen Werke zu schildern und zur Nachahmung vorzuhalten. Dann, im Lande der Kunst angekommen, ließ er die Beziehung auf die Gegenwart fallen und schuf, mit unzureichendem Material, halb ahnend, ein geschichtliches Bild. Und jetzt, als dies
408 Material sich einzustellen, als die Fülle des Echten ein sichereres Auftreten zu versprechen schien, fing das Einzelne an, ihn blos als solches zu interessiren; das System aber blieb, wie es einmal Gestalt gewonnen hatte. Die Anregungen aus der Kunst seiner Zeit, aus der Gedankenwelt seiner jugendlichen Studien verflogen und verklangen allmählich; der Ort drängte ihm seine Sitten auf. Winckelmann endigte also, wird mancher sagen, wo er hätte anfangen sollen. Mit allgemeinen Sätzen, mit dem „Wesentlichen der Kunst", dem „Systema", der Quintessenz begann er, mit Sammlungen und Beschreibungen endigt er.

Nur behielt er doch ein Widerstreben gegen das Miscellenhafte, gegen die Zersplitterung des gelehrten Gazettiers. Seine alten Pläne ließen ihn nicht los, sie nöthigten das Neue, sich ihnen einzufügen. Dies war auch durch äußere Rücksichten empfohlen. Da der Neapler Hof „durchaus nichts geschrieben haben wollte", so bot eine neue Ausgabe der Kunstgeschichte einen Platz, wo derartige Mittheilungen nicht sogleich in die Augen fielen. In ihre dehnbaren Capitel sollte alles Neue eingeschoben werden. Bei dem anderen großen Werke brauchte man solche Einschiebungen nicht einmal zu machen, man konnte einfach Fortsetzungen folgen lassen. Die sicilischen

Vasen hätten gewiß einen dem ersten Band der Monumenti ähnlichen Reichthum seltener und gelehrter Vorstellungen geliefert; aber er hatte keine Geduld zu warten bis zur Ausführung der verschobenen Reise; er brachte auch aus dem was ihm zur Hand war, bald ein neues Hundert heraus.

Diese Thätigkeit bekommt etwas kurzathmiges, fieberhaftes. Jene Sammlung des Geistes, die aus den Thatsachen erst nach langwierigen, verschwiegenen Überlegungen durch vielfältige Zwischenglieder, das gewinnt was sie ausspricht und mittheilt, — sie ist vorbei: Entdeckungsreisen, Zeichnen, Stechenlassen, Blättern nach gelehrten Schlüsseln, darum dreht sich jetzt alles. Es ist ein Zeichen geistiger Überreizung, wenn Gedanken auch nach gemachtem Abschluß unwillkürlich und unaufhaltsam fortarbeiten. Zu den drei Werken, sämtlich Bearbeitung und Fortsetzungen alter, die ihn gleichzeitig beschäftigten und Sorgen sehr verschiedener Art verlangten, kam noch eine bisher immer im Wachsen begriffene Correspondenz (er fertige mehr Briefe ab, als eine ganze Universität in corpore), endlich Reiseprojecte nach Sicilien, Neapel, 409
Griechenland und Deutschland, die ihn fortwährend hin- und herzogen. In diesem Zustand befand er sich im letzten Jahre seines Lebens: nichts wies auf ein Ermatten hin; sein Leben, seine Thätigkeit schien eine gesteigerte, ununterbrochene Bewegung anzunehmen. „Wieviel wichtige Projecte gehen mit ihm verloren!" schrieb Lippert. „Ich habe nicht leicht einen Brief von ihm erhalten, worin er mir nicht von einem neuen Vorhaben geschrieben, wozu er die Materialien bereits liegen hatte".

Der dritte Band der Monumenti

Ein Vierteljahr vor dem Erscheinen der Monumenti, als der Druck im vierten Register war, und dem Autor zum erstenmale wieder frei stand, „die Brust zu erweitern und Athem zu schöpfen", taucht plötzlich der Gedanke eines dritten Bandes auf. Kein Wort war bisher gefallen, daß noch ein weiterer Band in Aussicht stehe, nichts war in den zwei ersten, was diese eines Zusatzes bedürftig erscheinen ließ. Aber der einmal in Bewegung gesetzte Mechanismus konnte nicht sofort stillestehen. Winckelmann konnte nun keinen Gang durch einen Palast oder eine Villa mehr machen, ohne eine Nummer für weitere monumenti inediti zu entdecken. Auch der Geist buchhändlerischen Geschäftes war über ihn gekommen. Endlich hatte er sich treffliche Zeichner und Stecher herangezogen. Der Beifall, den das Werk fand, ermunterte zur Fortsetzung.

Im Januar 1767 stand der Plan einer solchen Nachlese fest, die aber das Werk künstlerisch weit übertreffen, „mit aller möglichen Pracht erscheinen" sollte. Einige Denkmäler, die hierzu einluden, mögen die erste Veranlassung gewesen sein. In der Weise der schönen Blätter Mogallis im zweiten Band

sollten eine Reihe römischer Juwelen, auch die keine neue Erklärung darboten, in würdiger Weise gestochen werden. Z. B. die Ficoronische Cista aus Palästrina im Jesuitencolleg; die Barberinische, jetzt Portland-Vase samt der großen capitolinischen 'Urne des Septimius Severus', in der sie gefunden war; die Marmorschale mit der Ruhe des Hercules in der Villa Albani; eben da die Äsopbüste; das grandiose griechische Relief des Palastes S. Croce mit der Hochzeit des Neptun und der Amphitrite (in München); die Urne mit Actäon in Villa Borghese.

Die Reise nach dem Süden versprach eine gute Ernte: die schönsten
410 und schwersten Vasen von Catania sollten die Masse bilden. Als die sicilische Reise vertagt ward, wurde das Unternehmen nicht vertagt. Aus Neapel brachte er manches mit, einige der schönsten Vasen der Sammlungen Hamilton und Porcinari (Orest von den Furien verfolgt). In der Villa des Vedius Pollio am Posilipp fand er ein 'außerordentlich schönes erhabenes Werk von seltenem Inhalt'. In Pozzuoli ließ er die große von asiatischen Städten dem Kaiser Tiberius geweihte Basis aufnehmen; in der Kirche S. Chiara das als christlicher Sarkophag dienende Relief Protesilaos Laodamia. Della Torre gestattete eine Copie der Schale von Achatonyx im farnesischen Museum, die aus dem Mausoleum Hadrians stammte und nach Uhden (1835) Ägypten im Schmuck der Fruchtbarkeit nach der Überschwemmung darstellt.

Die unerschöpfliche Villa Albani gewährte noch eine Nachlese von ungefähr 25 Stück; darunter war eine hochbedeutende Pallas, die noch jetzt die eine Spiegelnische der Galleria nobile schmückt; die Trophäen über den Thüren, das Relief des Morpheus, der Atlas, die Kaiserallocution, die Weinbereitung, Hercules bei den Hesperiden u. a. In verödeten Villen, auf staubigen Treppen und in düsteren Höfen römischer Paläste suchte er nicht vergebens. Besonders in Villa Pamfili wurde viel gezeichnet, z. B. ein Basrelief mit Hekuba. Im Belvedere von Frascati wurde die Apollostatue aufgenommen. Die Kunsthändler, Belisar, Jenkins, Dehn steuerten bei. Die Vaticanische und die Albanische Bibliothek lieferten noch Zeichnungen nach alten Gemälden, einige von Ghezzi. San Lorenzo vor den Mauern entnahm er den Sarkophag des Cardinals Guglielmo Fieschi mit dem dem dritten Jahrhundert angehörenden Relief der Vermählungsfeier. Auswärtige Freunde versprachen Beiträge; so findet man u. a. die vier Goldschalen des Bischofs Lucchesi zu Girgenti, den betenden Knaben der Terrasse von Sanssouci, die Amazonen-Vase in Wien und zwei bacchische Vasen daselbst. Von der in den Besitz des Dr. Mead gekommenen Terracotta mit dem Bilde des Demosthenes fand sich noch ein Gypsabguß.

Die Vorbereitungen dieses dritten Bandes beschäftigten ihn ununterbrochen bis an seinen Tod. Er wollte 'all sein Vermögen daran wenden'.

Die Mehrzahl war sicher bereits aufgenommen, Mogalli hatte die Zeichnungen erhalten und in Angriff genommen. Sogar die Vignetten oder Fregi (Gemmen, Trophäen) waren schon festgestellt. In Porto d'Anzo wurden die alten Scribenten durchsucht. Der Band sollte an Wichtigkeit dem ersten nichts nachgeben; ja die etwa im Druck und in der Arbeit nicht erfüllten Erwartungen, „das woran er aus Mangel an Kräften nicht hatte reichen können", ersetzen. Er wollte „nichts von Gelehrsamkeit in Alterthümern auslassen, damit dieses Werk ein Inbegriff von allen möglichen Sachen werde", und 411
er hoffte, daß durch es „diese Wissenschaft ein ganz neues Systema bekommen werde" . . . Ich muß mich selbst wundern, schreibt er Heyne am 13. Jan. 1768, über die seltenen und mehrentheils schwer zu erklärenden Werke, die sich noch immer finden.

Er wollte die Zahl hundert nicht überschreiten, im Mai hatte er etwa dreißig aus einer dreifachen Zahl seltener und unbekannter Denkmäler ausgelesen. Es sind noch vier Verzeichnisse erhalten, die sich in den französischen Kriegen auf die Bibliothek der École de médecine zu Montpellier verloren haben, von denen mir die Güte von Eduard Reuß in Straßburg Abschriften verschaffte. Unter den anfangs ausgewählten und dann wieder ausgeschiedenen befinden sich: die Büste des Isokrates, die Bronze von Sanssouci, der Satyrkopf im Capitol (Galleria 14 — ein lebhafter alter Kopf mit drohendem Blick); der Carneol mit dem Kopf des S. Pompejus und dem Namen des Agathangelos, der Polyphem im Palast Mattei, das Tempelrelief und die Schmiede in Villa Negroni, die sogenannte Elektra der Villa Pamfili, die Serapisara, die als Basis des rothen Fauns im Capitol dient, die Spitze des Barberinischen, jetzt im vaticanischen Garten befindlichen Obelisken; die sogenannte Leda auf dem Schwan bei Strozzi, welche aber Cyrene sei, u. a. m.

Zuletzt standen über neunzig Denkmäler fest. Im Manuscript ist jedem ein Quartblatt gewidmet, mit einer italienischen Überschrift, die aber oft zu unbestimmt ist (z. B. 49 Sepolcri, 82 Scagliare il giavelotto, 77 Terra cotta del S. Morison, 23 Ornamenti, 40 Cameo di Jenkins). Eine sachliche oder historische Ordnung ist nicht vorhanden. Auf diese Blätter sind dann Stellen aus alten Schriftstellern eingetragen, von einer einzigen bis zu zwanzig; Bemerkungen sind selten. — Daß das Werk die Archäologie in ähnlicher Weise wie die ersten Bände gefördert haben würde, war wohl eine Selbsttäuschung. Die merkwürdigsten Stücke waren die farnesischen Cameen, ferner die aus den Katakomben in seinen eigenen Besitz gekommene (auf achzig Zechinen geschätzte), Theseus von den Centauren im Schlaf überfallen, eine dritte mit der Geschichte der Hypsipyle, und die Hamiltonsche Vase mit dem Raub der Leucippiden (S. 347), die das allerhöchste der Zeichnung sein sollte von dem, was uns irgend in den Werken des Alterthums übrig ge-

blieben ist. Sonst sind aus jenen Stellen kaum bemerkenswerthe Erklärungen heraus zu finden. Von den Denkmälern gelang mir etwa siebzig festzustellen.

412 Zweite Ausgabe der Kunstgeschichte

Aber dieses Unternehmen war nur eine Erholung neben der anderen Arbeit, die sich seit dem Frühjahr 1767 seiner bemächtigt hatte. Auch nach Neapel begleitete sie ihn. Ein unwiderstehlicher Trieb war über ihn gekommen, sein bestes Werk, — umgeschaffen nach einer durch fünfjährige, unausgesetzte Forschung und Erfahrung erweiterten Einsicht der Welt zu übergeben. Es war unerträglich, sich die Kunstgeschichte mit allen mählich hervorgetretenen Mängeln, Lücken und Flecken, in der Welt umlaufend vorzustellen. Die Zuthaten für eine neue Auflage hatte er sich nicht enthalten können, in den 'Anmerkungen' voranlaufen zu lassen; aber das war nur ein Palliativ; ebenso die italienische Epitome. Wieder war es die Kunde von einer Übersetzung, die den Anstoß gab. Der Maler Heinrich Füßli hatte die „Gedanken über die Nachahmung" und die Abhandlung von der Empfindung des Schönen ins Englische übersetzt; im April 1767 schrieb man von Zürich, daß er nun auch die Kunstgeschichte vornehmen wolle.

Sofort fing er an, Anmerkungen für jene Übersetzung aufzusetzen, erklärte sich erbötig, ganze Kapitel umzuarbeiten. Im Juni ist diese 'Ausbesserung und Vermehrung der Kunstgeschichte' schon seine vornehmste Beschäftigung, ihn 'däuchte, daß endlich etwas Vollkommenes ans Licht treten könne'. Die englische Übersetzung kam nicht zu Stande. Aber der dringende, unabweisliche Wunsch reifte, eine zweite Originalausgabe herzustellen. „Da ich in meiner Kunstgeschichte von neuem gestörlet, um dieselbe zu einer britischen Übersetzung zuzurichten, ist es mir ergangen wie dem, der ein Gebäude ausbessern will, wo anstatt tausend Thalern Anschlag hunderttausend erfordert werden; denn wenn man anfängt, den Bau nur im geringsten zu bewegen, erschüttert das ganze Werk." Er wartete nicht einmal, bis die bereits erschienenen 'Anmerkungen' in Rom ankamen (November 1767), die doch in die neue Ausgabe verwebt werden mußten. Viel mehr, als er geglaubt hatte, floß ihm aus den Beobachtungen der letzten Jahre zu. „Ich wundere mich selbst", schrieb er Riedesel den 7. Juli, „über die seltenen Abhandlungen, die sich mir darbieten." —

Aber ein schwer zu beseitigendes Hinderniß stellte sich dem Plan entgegen: das Recht des Verlegers der ersten Ausgabe und der Anmerkungen. Er wußte, daß Walther einen großen Theil von jener noch auf Lager
413 hatte. Er mußte umgangen werden. Zuerst wandte er sich an die Zürcher. Er erbot sich (27. Juni), „ein völlig durchgearbeitetes Exemplar ohne Entgeld zu überschicken, mit dem Beding, anstatt der meisten Kupfer andere

aus dem italienischen Werk stechen zu lassen, oder nach anderen von ihm besorgten Zeichnungen." Allein es wäre eben doch ein Nachdruck gewesen. Winckelmann machte zwar geltend, daß er sie, auch ohne die einzuschaltenden „Anmerkungen", fast um ein Drittheil vermehrt habe, und die Zusätze seien nicht leichter als der Einschlag; mußte aber doch zugeben, daß aus der Einfügung der „Anmerkungen", ohne die sie nichts Vollständiges sein könne, „der größte Handwerksverdruß erwachsen müsse." Er schreibt den 22. Juli 1767 an L. Usteri: „Unseres Füßli Besorgung (=niß) über eine neue Ausgabe der Geschichte sehe ich sehr wohl ein, denn Walther ist mächtig in dem Reiche der Buchhändler; unterdessen wird es über lang oder kurz zu einem zweiten Drucke kommen müssen."

Er machte hierauf einen Versuch bei den Berlinern, durch Stosch (18. Juli). „Ich bin so verliebt in diese Arbeit, daß ich dieselbe niemals aus der Hand lege.. . . Ich will die „Anmerkungen" einschieben, Kupfer dazu stechen lassen und neue Register verfertigen; und also zubereitet soll eine neue Ausgabe erscheinen. Diese wünschte ich auf meine Kosten drucken zu lassen, und zwar in Berlin, wo ich bei meiner Anwesenheit die Anstalten dazu machen könnte. Zur Ausführung dieses Anschlages würde ein Buchhändler unentbehrlich sein, dem man einen Theil des Honorars zuschlagen müßte, damit derselbe der Besorgung des Druckes als auch des Vertriebes sich unterzöge. . . . Walther wird sich dem Teufel ergeben; er kann sich aber zufrieden stellen, und hat Zeit genug gehabt, seinen Druck zu verkaufen, und da er mich schändlich hintergangen hat im Honorar für diese Arbeit, so will ich weiter weder mit ihm, noch mit einem anderen Buchhändler mich auf eine solche Art einlassen".

Ohne die Antwort von Berlin abzuwarten, schrieb er an dem Buch unermüdet; ließ Kupfer stechen; sein ganzes Herz hing ja daran; in der Julihitze beschäftigte ihn die Arbeit dergestalt und mit so vielem Vergnügen, daß er einmal binnen acht Tagen keinen Fuß aus dem Hause setzte. Die Ausgabe wuchs auf zwei starke Quartbände an.

Die Antwort, die Stosch im September sandte, war nicht tröstlicher als die aus Zürich. Auch in Berlin fürchtet man, Walthers Privileg möchte sich selbst auf eine „ganz und gar umgearbeitete Auflage erstrecken", auf eine „die ein ganz ander Werk sein werde".

Aber er war nun schon zu weit gegangen. „Ich kann sagen, die Welt würde etwas verlieren, wenn dieses Vorhaben nicht ausgeführt werden sollte". Es ist, als hätte ihn geahnt, daß er keine Zeit zu verlieren habe; als habe er sein Haus bestellen, dies sein bleibendes Denkmal um jeden Preis so 414
wie er es als Scheidender billigen konnte, der Nachwelt vermachen wollen.

So entschloß er sich denn, mit bitteren Klagen über die in Deutschland herrschende Tyrannei, die den Lauf der Wissenschaften hemme, über „Gilden=

zunft", selbst den Verlag zu übernehmen, und sollte auch kein einziges Exemplar auf der Leipziger Messe verkauft werden dürfen. Die Druckkosten berechnet er auf fünfhundert Thaler. Da er aber „wohl einsah, daß er ohne durch die Hände jener Gildenzunft zu gehen, nicht am besten fahren werde", so sollte die Absicht dieser Ausgabe auf Länder gehen, „wo keine Gilden sind, und wo Bücher einen freien Kauf haben". . . Eine französische Übersetzung sollte in Berlin gemacht werden, der Druck aber (nachdem Holland aufgegeben war) in Rom, in der Propaganda unter seinen Augen geschehen. Er wünschte auch, die Pariser Übersetzung zu verdrängen, an die er nicht ohne Ekel gedenken könne, denn nicht leicht sei je eine Schrift in der Übersetzung übler mißhandelt worden. Ganz neue, große und schöne Kupfer sollten sie zieren. Aber er konnte sich nicht gedulden, bis man dort einen Übersetzer gefunden hatte; er entschloß sich, ihr eigenhändig das „Modekleid" zu geben, „sie aus dem gröbsten zu übersetzen und die Arbeit nachher von mehr als einer Person in Italien übersehen zu lassen".

Das war freilich eine starke Geduldsprüfung, eine wahre „Marter". „Zu dieser Dolmetschung (9. December) meiner eigenen Gedanken fühle ich in mir keinen sonderlichen Beruf, aber hier in Rom ist kein anderer Weg. Es ist ein bitterer Bissen auf lange Zeit". Der Anfang wurde gemacht, aber die Geduld ging ihm aus: „Bald werde ich die Feder in der Hand zerstauchen, so sehr fängt mir an, das Geschäft des Autors lästig und unangenehm zu werden, ein Geschäft, das bei Gott niemanden leicht fett machen wird".

415 Er warf die widerwärtige Arbeit von sich und bat Stosch inständig, ihm einen geschickten Mann in Berlin (utriusque linguae doctum) auszumachen, der die Übersetzung auf des Autors Kosten übernehme. Die Arbeit solle ihm angenehm sein, da er hundert verschiedene Dinge lernen werde. Ostern hoffe er, einen Theil der Handschrift zu schicken. Es war die Rede von dem Akademiker Toussaint, dem Verfasser der Moeurs, der an der École militaire stand; auch an Merian und Sulzer dachte man; Stosch' Vetter, der königliche Bibliothekar, erbot sich zum Beistand. Die Citate werde er in Rom zurückbehalten, „damit nicht etwa ein Copist des Übersetzers eine Abschrift heimlich nach Holland schicke, denn diese Beweisung der angeführten Schriften könne nur Gott allein angeben, wenn sie ausgelassen seien". Es scheint, daß diese Übersetzung nach Winckelmanns Tode begonnen wurde.*)

Obwohl das Werk keineswegs, wie er behauptete, so umgeschmolzen war, „daß von dem gedruckten nichts bleibe", denn die alten Abschnitte blieben meist unverändert stehen: so fand er doch nöthig, das Ganze um=

*) Merian schreibt an Raspe in Cassel den 25. Januar 1769: On fait ici une nouvelle traduction françoise de l'Histoire de l'Art du feu Abbé W., sur un manuscrit de l'auteur, qui a heureusement échappé à cet Archange etc.

zuschreiben, „es kostete eine unglaubliche, erstaunliche Arbeit". Er hoffte, es vor der Reise zu endigen. Bald schien er sich in der ersten Ausgabe „nichts geleistet zu haben . . . . Das Werk ist völlig neu anzusehen . . . . Ich schlage (6. Februar) das Buch zuweilen nur auf, um fröhlich zu sein; denn ich bin völlig mit mir zufrieden. Ich verstand noch nicht zu schreiben, da ich mich an dieselbe machte; die Gedanken sind noch nicht gekettet genug; es fehlt der Übergang von vielen in diejenigen die folgen, worin die größte Kunst besteht. Die Beweise haben nicht alle mögliche Stärke, und ich hätte hier und da noch mit mehr Feuer schreiben können. Diese Mängel hat mich das große italienische Werk gelehrt, da das Theater weit gefährlicher war, wo ich aufzutreten gedachte, und der Höchste hat Segen und Gedeihen gegeben".

Daß diese zweite Kunstgeschichte das Doppelte des Umfangs der ersten bekam, und insofern allerdings 'ein ganz anderes Werk' geworden war, kann nicht Wunder nehmen. Ein Werk, das nach einem so systematisch-umfassenden Plan angelegt ist, das kein Abschluß, weder eines Forscherlebens, noch 416
einer wissenschaftlichen Periode ist, das vielmehr das Studium eröffnet, ist selbst einer der größten Impulse zur Erweiterung des Wissens. Zahllose Beobachtungen in Denkmälern und Büchern, die sonst auf die Erde fallen würden, oder in Miscellen und Fundberichten zerstreut, werden nun von einem gegliederten Ganzen angezogen.

Das Verhältniß des neuen Werkes (das leider in einer schlechten Wiener Ausgabe (1776), auf die sich die Dresdener (1809—1815) gründen mußte, weil das Original nicht mehr aufzufinden war, in die Hände des Publicums kam) zu dem alten ist nicht ganz so, wie es nach Winckelmanns Äußerungen scheinen sollte. Als neue Lösung der Aufgabe von höherer Einsicht aus, ja selbst als Verarbeitung der neuen Zusätze mit dem früheren Kern kann es kaum bezeichnet werden. Das Neue wird nur in das Fachwerk des Alten an passenden Stellen eingeschoben, obwohl der Zusatz oft umfangreicher ist als der Kern. Winckelmann hat sein altes Haus nicht abgebrochen, und mit den alten und neuen Steinen ein größeres, schöneres aufgeführt: er hat nur das Mobiliar seines etwas eilig eingerichteten Hauses vermehrt.

Die Erweiterung besteht zum Theil in archäologischen Einzelheiten und Paragraphen, aus denen, wenn er so fortgefahren hätte und ihnen Vollständigkeit und Gleichmäßigkeit gegeben, ein Lehrbuch der Archäologie geworden wäre; dabei wurden neue Entdeckungen bevorzugt. So wird die Reihe der idealen Typen durch neu beobachtete Beispiele vermehrt. Z. B. der indische Bacchus, der edelgeformte alte Silen (Satyr mit dem Bacchuskind), die zeusartigen Typen der Meergötter, der Centauren; ferner die Venus (von Capua), die Roma, Ceres und Proserpina auf syracusischen Münzen, die Amazone, die Larven.

Es sind ferner hinzugekommen Ausführungen über die Composition und 417

deren Gesetz der Sparsamkeit und Ruhe, gegen den modernen Tumult und Contrapost (V, 4, 14—16); über provincielle und koloniale Kunst und deren Minderwerthigkeit (VIII, 3, 12 f.); über die Stellung mit übereinandergeschlagenen Beinen als Zeichen der Ruhe oder auch Betrübniß (V, 3, 10); über geschlossenen und offenen Mund (V, 5, 26); über einzelne Theile, z. B. Knie (V, 6, 5); gegen Vitruvs Ableitung der Bauverhältnisse von denen des Menschen (V, 4, 5); über Parenthyrsos (V, 3, 23). Eine innere Weiterbildung der Doctrin hat nicht stattgefunden. Es sind nur einige Pinselstriche der logischen und rhetorischen Darstellung. Die Kunst des älteren Stils wird verglichen mit der alten Heldendichtung, deren Lob nicht mit der sanften Leier stimmt (VIII, 1, 17). Hier steht der Vergleich des Eindruckes großer Freiheitsthaten mit dem des Meeres (Band I, 206).

418 „Die Großmuth ist nach der Ansicht griechischer Künstler gepaart mit der Einfalt; Achill zeigt mitten im jähen Zorn und in der Unerbittlichkeit eine offenherzige Seele ohne alle Verstellung und Falschheit; auf dem Gesicht der Helden zeigt sich kein spitzfindiger, leichtfertiger oder listiger, noch weniger höhnischer Blick, sondern die Unschuld schwebt mit einer zuversichtlichen Stille auf demselben". „Die Kunst hat mit Athen immer einerlei Schicksal gehabt". „Die Tyrannei und die Kunst stimmen nirgends zusammen". Der einzige Krieg, in dem die Künste nicht gelitten, ja sich mehr als je hervorgethan haben (Olymp. 80, 4) wird verglichen mit „den kleinen Zwisten, die bei der Liebe zu entstehen pflegen, indem diese mehr verfeinern und verbinden". (IX, 2, 3).

In der Lehre vom Ideal wird noch bestimmter betont, daß es keineswegs ein Durchschnittstypus der Gattung sei: der Künstler erscheint noch freier schaltend in Auswahl und Zusammensetzung der Theile verschiedenartiger Wesen. Die weibliche Form sei nach der Lehre des Aristoteles die vollkommenere; und wie im Trattato wird das zwitterhafte Ideal dem rein männlichen vorgezogen. Ein Oxymoron scheint der Satz, daß es auch ein Ideal des Häßlichen gebe (IV, 2, 25). Aber Ideal ist hier im weiteren Sinn zu verstehen, als Gegensatz zum Wirklichen, in diesem Sinn ist das Idealschöne nur ein Theil seines Umfanges.

An Medea und Klytämnestra in Vollführung ihrer Schreckensthaten wird gezeigt, wie die Frauen bei den Alten nie aus der Eigenschaft ihres Geschlechtes gehen (V, 3, 16); am Bilde der Hekuba, daß man Schönheit mehr als Wahrheit im Auge hatte; an Kaisermonumenten, daß man auf öffentlichen Werken keine ausgelassenen Leidenschaften darstellte.

„Es verhält sich hier, wie mit den Leidenschaften selbst, die, wie Chrysippus der Stoiker lehrte, dem Lauf von jähen steilen Orten ähnlich sind, der, wenn man einmal ins Laufen gekommen, sich weder aufhalten läßt, noch zurückzukehren verstattet; denn da, wie Horaz sagt, die Seelen selbst in

den elysischen Feldern weniger auf die zärtlichen Gedichte der Sappho als auf die des Alkäus aufmerksam sind, weil dieser von Schlachten und von verjagten Tyrannen singt, sind wir von Jugend auf mehr vom wilden Getümmel und vom tobenden Geräusch, als von friedlichen Begebenheiten und vom stillen Wandel der Weisheit eingenommen; daher der junge Zeichner williger vom Mars in das Schlachtfeld, als von der Pallas zu einer stillen Gesellschaft der Weisen geführt wird. Die Lehre der Ruhe und Stille in Entwerfung der Bilder ist diesem, wie aller Jugend die Lehre der Tugend, 419
widersinnig, aber nothwendig; und sowie nach Hippokrates die Genesung des Fußes die Ruhe ist, muß dieselbe auch bei solchen Künstlern bei der Ruhe anfangen".

Die umfangreichen Einschiebsel des geschichtlichen Theiles gehören mehr dem politischen Hintergrund und der Künstlergeschichte an, obwohl alle bemerkenswerthen, seit der ersten Ausgabe entdeckten Denkmäler irgendwo angebracht sind. Der Apparat zur Stilgeschichte ist gegen die „Anmerkungen" und den Trattato so gut wie nicht vermehrt worden.

Der bedeutendste Zusatz ist die Besprechung der großen Maler und die Erörterung des hieratischen Stils (VIII, 1, 19—24). Die sogenannte Muse des Ageladas (Apollo, S. 246) soll zeigen, wie man sich den Stil des Canachus vorzustellen habe, der seinen Meister Polyklet nicht erreichte (also die Weise der voraufgehenden Generation vertrat), „weil er entweder nicht an die Vollkommenheit seines Meisters reichen können oder aus Eigensinn bei der harten Manier der vorigen Künstler geblieben sei". Die Epoche des Phidias ist „die Zeit, wo man in der Kunst weniger die alten als neuen Werke schätzte, wovon das Gegentheil unmittelbar nach gedachter Künstler Zeit, und mit Recht geschah"; der olympische Zeus heißt „das größte und vollendetste Werk der Kunst". Polyklet ist der „erhabene Dichter in der Kunst, welcher die Schönheit seiner Figuren über das wirkliche Schöne in der Natur zu erheben suchte". Bei Gelegenheit der Niobe ist die Bezeichnung dessen, der die mediceische Gruppe für eine Copie hielt, als „Jemandes der nicht Kenntniß genug hat", gestrichen. Der Bronzeapoll der Villa Albani soll „für eben das Werk (den originalen Sauroktonos) des Praxiteles gehalten werden können". Alexanders Regierung war der Zeitpunkt der höchsten 420
Verfeinerung der Kunst: an die Stelle der Freiheit traten Einfluß und Freigebigkeit. Neu ist der Abschnitt über Alexanders Bildnisse (X, 1, 27—33).

Das Werk, wie es im Wesentlichen vollendet war, als der Tod den Verfasser ereilte, konnte hiernach kein Kunstwerk aus einem Guß sein. Die Theile sind ungleich, — nach Quantität und Qualität. Die neuen Einschiebsel nehmen oft mehr Raum ein, als sie neben dem alten Kern verdienten. Das erste Werk war ein Geschichtsbild gegründet auf die in Jahrhunderten angesammelte Denkmälerwelt Roms, dem Einzelnen war sein Raum angewiesen

nach einem festen Maßstab des Werthes. Was jetzt hinzukam, war zum Theil das archäologische Journal der Gegenwart. Dort hatte der Geschichtschreiber aus Materialien, die bisher noch in keines Kopf zusammengekommen waren, ein Ganzes geschaffen, das den Trieb des Wachsthumes in sich selbst trug. Das Werk war geschrieben noch im Nachzittern der ersten Berührung, mit genialer Intuition; aber der Stoff war rasch zusammengerafft. Nun kam die eingehende Beobachtung, mit der Reife des durch Erfahrung gewonnenen Kennerblickes, mit jener Lässigkeit die, auf ein fertig dastehendes Ganze gestützt, sich im Einzelnen verlieren darf.

Was indes das Buch an Ebenmäßigkeit und Rundung verlor, gewann es außer an Vollständigkeit, auch an Lebendigkeit. Neben jenem schöpferischen Hauch, der durch den alten Kern geht, haben wir in den Zusätzen die Frische und Freude der neuen Entdeckung; wir begleiten den ruhelosen Forscher in den letzten Jahren seines Lebens durch Rom und die Campagna, Neapel und Pompeji, bis zur letzten Reise; es fehlen darin selbst die letzten Zeilen nicht, die er schrieb, als ihn schon der Mörder umschlich. Und so ist das Werk nach Goethes Worten „ein Lebendiges für die Lebendigen geschrieben, ein Leben selbst".

Und unter was für Umständen hat er sich dieses Denkmal errichtet, unter welchen Zerstreuungen entstand ein Werk, in dem so wenig Zerstreutheit ist.
421 Es wird unternommen für eine englische Übersetzung, die ein schweizer Maler in London besorgen will. Weil es weder in Leipzig, noch in Zürich, noch in Berlin verlegt werden kann, entschließt er sich, das deutsch gedachte Buch französisch herauszugeben; die Übersetzung soll in der preußischen Residenz gemacht werden, der Druck aber in der römischen Propaganda stattfinden. Das hinterlassene Manuscript kommt nach Wien und erscheint hier durch fremde Hand Jahre nach seinem Tode. „Vielleicht geht ein Jahrhundert vorbei", schrieb er Volkmann 1764, „ehe es einem Deutschen gelingt, mir auf dem Wege, den ich ergriffen, nachzugehen, und der das Herz auf dem Flecke hat, wo es mir sitzt."

Deutsche Reisepläne

Die Umstände, unter denen Winckelmann sein Ende ereilte, sind so seltsam, daß es vielen geschienen hat, er sei von einem Verhängniß verfolgt und ins Verderben getrieben worden. Die letzte Reise ist und bleibt räthselhaft: man begreift weder, was ihn zwei Jahre lang — denn so lange bemerkt man die fieberhafte Erregtheit bei dem Gedanken — mit solcher Gewalt nach Deutschland zog, noch was ihn dann noch unwiderstehlicher und noch grundloser zurücktrieb.

Indeß dieser Mann war so offen in Mittheilung seiner Vorsätze und Empfindungen, daß man gewiß sein kann, wenigstens die in den Bereich des

Bewußtseins fallenden Triebfedern zu erfahren. Thatsache ist, daß er sich in den letzten Jahren von der lebhaftesten Sehnsucht ergriffen sah, das Land wiederzusehen, das ihm nur als „Land der Märtelei" in Erinnerung stand, von dem er bis dahin kaum je in versöhntem Ton gesprochen hatte, wo ihn kaum etwas anderes interessiren konnte, als hier und da ein in Rom erworbener Freund. In Rom dagegen hatte er alles, was er schätzte und bedurfte. Die Liebe zur Heimath war es also nicht; gestand er doch selbst bei dem Berliner Ruf, daß er jetzt zum erstenmale die Stimme der Liebe des Vaterlandes in sich höre, die ihm zuvor unbekannt gewesen sei.

Seine Stellung in Rom, so angesehen und unangefochten er dort war, so sehr sie seinem Geschmack und seinen Bedürfnissen entsprach, war doch weder materiell bequem, noch selber sicher für die Zukunft. Daher lieh er deutschen Einladungen allezeit ein williges Ohr. Er stand dicht vor den 422
Fünfzigen. Da kommt die Zeit, wo „Ruhe das höchste Gut" wird; „wo wir was Gut's in Ruhe schmaußen mögen". Der Gedanke an das über kurz oder lang zu erwartende Ableben seines greisen Albani verband sich wiederholt mit dem Gedanken, „alles in Rom aufzugeben". Davon spricht er schon im Sommer 1764; er gedachte wohl, noch einige Reisen zu machen und dann „in Zürich sein Leben zu beschließen". Aber als er Präsident der Alterthümer geworden und also seine Tage in Rom beschließen sollte, setzte sich sofort die Idee fest, nun sein Vaterland wenigstens auf einer Urlaubs- und Besuchsreise noch einmal wiederzusehen (22. Mai 1763).

Je dunkler und dürftiger sein Leben in Deutschland gewesen war, um so menschlicher war der Wunsch, nun mit Namen und Titel dahin zurückzukehren, wo er einst als Schulmeisterlein bei einem Superintendenten vergebens antichambrirt hatte. Wie es wahr ist, daß man im Glück nicht ungern vergangener Mühsal sich erinnert: so sieht der hochgestiegene Mann einmal gern den Ort wieder, wo er mit den Bauernkindern unter der Linde gespielt und dem Pastor den Chorrock nachgetragen hat.

Gewiß ist, daß durch die Beschäftigung mit diesen Anträgen, die er zum Theil angenommen hatte, durch die Monate dauernde Aussicht der Heimkehr, der Gedanke an Deutschland für seine Phantasie ein Ferment und zuletzt wie eine Anfechtung geworden war. Er mußte verwirklicht werden, auch wenn kein Ruf in der Schwebe, kein ernsthafter Zweck auf dem Tapet war.

Dieser Gedanke gewann noch an Reiz durch die beschwerlichen Arbeiten, an deren Ende er eine Erholung verdiente und bedurfte. Die Übersetzung, der Selbstverlag des großen Kupferwerkes machte die Arbeit an den Monumenti ermüdender als die früheren. „Die viele Arbeit macht mich stumpf" (10. September 1766). Daher er fortwährend nöthig hat, das Bild jener Reise aufzurufen, „wenn er sich diese Last vom Halse geworfen haben wird". Sie ist „das Schloß, woran er baut". Sie liegt ihm mehr am Herzen, „als

aller Ruhm, den er sich aus dem Werke versprechen könnte: — ich will dieses mir bevorstehende Vergnügen statt aller Vergeltung meines mühsamen Lebens ansehen: ja ich wünschte, sonst nicht gelebt zu haben . . . Ich sterbe vor Ungeduld, diese Zeit zu erleben, wo ich sie erlebe" (27. Mai 1767).

Die litterarischen Pläne, sofort nach Beendigung der Correctur auftauchend, bewiesen, daß in Rom für ihn keine Ruhe zu finden sei. „Ich komme nicht eher zur Ruhe, als bis ich blind werde; von einer Märtelei in
423 die andere" (25. Juli 1767). Eine solche Arbeit, deren man nicht mehr Herr ist, gewährt keine Befriedigung mehr, sie reibt auf, obwohl dies im fieberischen Zustand nicht zum Bewußtsein kommt. „Es ist die höchste Zeit, mich selbst und mein Leben zu genießen" (4. November 1766). Er will sich erholen, „es mag auf der Reise nach Basel oder unter die Türken geschehen, damit der Appendix vom Leben nicht beklagt vorbeigehe" (8. August 1767).

Eine Abendstimmung wird fühlbar, in der Bilder der Ruhe jenseits der Alpen durcheinanderspielen mit Bildern der anderen wahren Ruhe. „Bei meiner schweren Arbeit hebe ich die Augen auf gegen die Berge, wo mir hoffentlich bei Euch auf einige Zeit wohl sein soll; sowie der arme Indianer jenseits der Gebirge Ruhe zu finden hofft". Dann sollen ihm die Alpen aus Verlangen kleine Hügel scheinen. „Endlich wird die Ruhe kommen an dem Orte, wo wir uns zu sehen und zu genießen hoffen, woran ich ohne die innigste Bewegung und ohne Freudenthränen nicht gedenken kann. Dahin will ich, wie ein leichter Fußgänger, so wie ich gekommen bin, aus der Welt gehen. Ich weihe diese Thränen, die ich hier vergieße, der hohen Freundschaft, die aus dem Schooß der ewigen Liebe kommt" (6. Februar 1768, an Francke). Schon am Abend vor seinem 47. Geburtstag stellte er sich „höchstens noch ein zehn Jahre in Aussicht, bis er zu seinen Väter gehen werde". „Wir sind ein Schatten des Nichts!" (8. August 1767). Er arbeitet heftig, sein Lebenswerk in würdiger Gestalt zu hinterlassen.

So erhält man fast den Eindruck, daß er einer Katastrophe entgegengehe, die jene Macht, die unser Leben beherrscht, auf die eine oder andere Weise herbeiführen werde. Bilder des Wiedersehens umschwebten ihn. Vor allem war es Stosch, der ihm so manche Beweise der Freundschaft gegeben und ihn zuletzt noch durch jene Bemühungen, ihn nach Berlin 'zu sich zu ziehen', 'über alles erfreut hatte'. Er könne nicht ruhig sterben, ohne ihn gesehen zu haben (19. December). Er malt sich hundert schöne Bilder, 'unter welchen die Umarmung meines Freundes das lebhafteste und schönste ist'. Daher ist Berlin das erste Ziel dieser Reise. Nicht Dresden, nicht Sachsen, sein zweites Vaterland, nicht die Schweiz. Sich dem großen Könige darzustellen, sagt Goethe, war sein Stolz. Nach Berlin kam Dessau, wohin auch Stosch vom Herzog eingeladen werden sollte. „Diesen göttlichen Mann wiederzusehen und zu genießen, ist einer von den Gründen, die mich reizen, eine Reise

nach Berlin zu thun". War er doch schon in Versuchung gewesen, mit Herzog Franz aus Rom zu gehen. Beim Abschied hatte dieser gebeten, ihn in Dessau zu besuchen, um Zeuge der Anwendung erlangter Einsichten, Kenntnisse und Erfahrungen zu sein, die er zur Verschönerung seines Landes, zum Wohl seiner Unterthanen zu machen gedachte. Von Dessau aus sollte dem Erbprinzen von Braunschweig in Salzdahlum ein Besuch abgestattet werden. Eine 424
seiner letzten brieflichen Bekanntschaften war der Minister von Münchhausen, der ihn nach Hannover einlud, und so wollte er denn auch in Hannover 'anbeten gehen'; dem Vater und Erhalter deutscher Wissenschaft wollte er die Hände küssen, 'unserem würdigsten Vater der Musen, dem den alle deutschen Zungen als den höchsten Erwecker, Beschützer und Belohner der Talente unserer Nation besingen'. Und dann war Göttingen mit Heyne zu nahe. Den Prinzen von Meklenburg sollte er in dessen Quartier zu Wien besuchen, dieser gedachte, ihn über Dresden und Berlin zu begleiten. Unbequem war es, daß Sachsen auf dem Wege lag, nicht blos wegen des Commercienrathes, dem er auf dieser Reise einen Streich zu spielen gedachte. Erst wollte er die Reise durch Sachsen eilfertig machen, ohne Dresden zu sehen; oder er wollte über Dresden nur „hinlaufen". Nur an Franke konnte er nicht vorbeigehen.

Wie verkannte er hier seine alten Freunde! Goethe, damals in Leipzig, erzählt, wie er und seine Bekannten mit Jubel vernahmen, daß der große Winckelmann unterwegs bei Ösern eintreten und also auch in ihren Gesichtskreis kommen werde. Wir machten keinen Anspruch, mit ihm zu reden; aber wir hofften, ihn zu sehen, und weil man in solchen Jahren einen jeden Anlaß gern in eine Lustpartie verwandelt, so hatten wir schon Ritt und Fahrt nach Dresden verabredet, wo wir in einer schönen, durch Kunst verherrlichten Gegend, in einem wohl administrirten und zugleich äußerlich geschmückten Lande, bald da, bald dort aufzupassen dachten, um die über uns so weit erhabenen Männer mit eigenen Augen umherwandeln zu sehen. Öser war selbst ganz exaltirt, wenn er nur daran dachte"

Den Schweizer Freunden endlich war der Rückweg bestimmt, der vielleicht über Brüssel und Paris genommen werden sollte; Stosch hatte sogar von England gesprochen. An Mechel, den jüngsten Freund in Basel, gedenkt er „beständig mit offenen und geschlossenen Augen" (21. Januar 1767). Den abziehenden P. Usteri wünschte er „von ganzem Herzen in das Vaterland der Tugend, Freundschaft und Vernunft begleiten zu können . . . Sie und Ihr Gefährte haben das Verlangen nach demselben unaussprechlich gemacht, und ich stehe auf und lege mich nieder mit dem Bilde zwei so werther Freunde . . . Wird Gott meinen letzten Wunsch mit Erfüllung krönen, so soll in Zürich ein sechsseitiger Altar der Freundschaft aufgerichtet werden, mit eben so viel Namen bezeichnet; bei demselben wollen wir zugleich dem

Genius opfern, und ich will demselben dort meine Pflicht bezahlen". Besonders wohlgethan hatte ihm das Lob des „pindarischen" Fragmentisten (Herder), den er nach der Schreibart für einen Schweizer hielt, und für einen Freund, „weil er der Freundschaft zuviel eingeräumt"; das Lob, für das
425 er sich „allerverbindlichst" bedankt, sei „schön gedacht, es möge der Wahrheit ähnlich sein oder nicht".

Im Gefühl, daß seine arbeitvolle Pilgerschaft dem Ende zueile, wollte er sich also einen kleinen Triumph gönnen, das Echo des Ruhmes hören. „Es ist ihm Weihrauch genug gestreut worden", schrieb Lippert damals. Und endlich nach dem bewegten Jahre 1766 war es in Rom sehr einsam und leer geworden, besonders als eine Verstimmung mit seinem besten Freunde, dem Cardinal, eintrat. „Ich bin so einsam wie ein Eremit, um mir den bevorstehenden Genuß zu vergrößern" (27. März).

Noch einmal schien die Wage zu schwanken. Riedesel lud ein zur Reise nach Griechenland und Kleinasien. Dieser Gedanke war kurz vorher wieder angeregt worden durch einen jungen Marseiller Kaufmann Guys, der Griechenland durchwandert und in Constantinopel gelebt hatte, 'wo er sich mehr mit Büchern als mit Rechnungen abgegeben'. „Er erbietet sich, zu solcher Reise alles was er kann beizutragen. Er hört nicht auf, mir von den hohen Schönheiten zu schreiben, er wünscht, daß ich dieselben sehen und beschreiben möchte". „Ich bin getheilt", schreibt er Riedesel (17. Juni 1767) „zwischen Ihnen und dem entfernten Freunde, zwischen Griechenland und dem väterlichen Himmel; in diesem großen Streite fahren tausend reizende Bilder schnell in mir vorüber"... Jedenfalls hofft er, bei einem von beiden Freunden, „die Welten und Monarchien nicht ersetzen noch vergüten können, sein Leben, fern von Begierden, von Kummer, von Ehrsucht zu beschließen". Aber die Bequemlichkeit siegte: „es würde thöricht sein, in den Jahren wo man Ruhe suchen soll, sich ohne Dank zu verdienen soviel Mühsalen aussetzen zu wollen" (21. October). Am 10. Mai 1768 schiffte sich Riedesel zu Neapel auf einem englischen Fahrzeug nach Smyrna ein.

Einige Schwierigkeit stand auch vom Hofe wegen des Urlaubs zu erwarten. Die Erlaubniß zur griechischen Reise könne er mit einem Worte erhalten, ja die Erlaubniß, nach Ägypten zu reisen, würde weniger schwer als nach Berlin hin halten; aber hier befürchtet man irrig, ich werde nicht zurückkommen. Es war ihm peinlich, den Cardinal in seinem hohen Alter auf ein Jahr zu verlassen. Aber diese Schwierigkeiten dachte er schlimmsten Falles, wenn sie nicht zu heben seien, „durchzubrechen", denn er habe wenig zu verlieren. „Es wird eigenmächtig geschehen, was nicht mit guter Art kann erlangt werden" (13. Jan. 1768). Die Berliner Ausgabe der Kunst-
426 geschichte und die Förderung der Unternehmung auf Elis waren für Hof und Römer die ostensiblen Zwecke.

Da kam am 23. März 1768 unvermuthet die 'uneingeschränkte Erlaubniß' zur Reise. Er meldet es sofort Schlabrendorf, dem Fürsten von Anhalt und Stosch, diesem „mit wahrer Wollust und gleichsam trunken von Freundschaft, mit unbeschreiblicher Sehnsucht, ihn im Vaterland zu umarmen". „Niemals habe ich Ihnen (Franke) mit mehr Fröhlichkeit der Seele geschrieben". Man erfährt jetzt auch, daß sich ein Gefährte gefunden hat in Bartolomeo Cavaceppi, der die Reise theils ihm zu Liebe mitmachen wolle, theils zum Besten seiner Gesundheit; wie er selbst sagt, „aus Neigung, fremde Länder und neue Gegenstände zu sehen"; hauptsächlich aber um in Berlin und Dessau Geschäfte mit seinen restaurirten oder copirten Statuen zu machen. „Ich bringe ihn mit mir, wenn ich Sie (Franke) in Nöthnitz besuche, um Ihnen einen wahrhaftigen ehrlichen Römer zu zeigen".

Auf den 10. April, einen Sonntag, wurde die Abreise festgesetzt. Die Linie war Venedig, Verona, Augsburg, München, Wien, Prag, Leipzig; doch wollte man an keinem dieser Orte mehr als ein paar Tage bleiben. Nach Mitte Mai wollte er in Dessau sein, Ende Juni in Berlin, und spätestens im Herbst in der Schweiz.

Am Vorabend der Abfahrt besprach er sich mit dem Cardinal Kämmerling Carlo Rezzonico wegen seines interimistischen Stellvertreters im Commissariat der Alterthümer. Er schlug ihm seinen Freund, den Abate Giovan Battista Visconti, vor. Hiervon gab er diesem noch kurz Nachricht in einigen mit Bleistift auf ein Kartenblatt geschriebenen Zeilen. Sie lauten:

> Nell' angustia del tempo che preme Gio. Winckelmann prende egli con questo congedo dall' Ill.mo Sig. A.[bate] Visconti pregandolo di presentarsi all' Em.o Camerlengo il quale è inteso di tutto.

Dieses Billet wird noch heute im Hause Visconti als theure Reliquie aufbewahrt, denn es war bestimmt, den Übergang des von nun an zu früher nie geahnter Wichtigkeit emporsteigenden Commissariats in diese Familie zu bezeichnen. Der Stellvertreter wurde auf die Nachricht von des Freundes Tode sofort sein Nachfolger.

Letzte Reise

„Wir nahmen", schreibt Cavaceppi, „unseren Weg zunächst nach Loretto, wo wir nach Verrichtung unserer Andacht den Tesoro besahen. Als zwei Männer, deren einer nur auf gelehrte Untersuchungen, der andere nur auf die Schönheiten seiner Kunst ausging, fanden wir wenig Vergnügen an dem Betrachten der erstaunlichen Zahl von Diamanten, Perlen u. dgl. Kostbar- 427
keiten; dagegen fesselten uns die vielen schönen, kunstreichen Cameen, unter welchen sich indes nur wenige wirklich alte Steine befinden. Mein Reisegefährte würde vielleicht einige derselben beschrieben und erklärt haben." Der Bildhauer gedenkt mit keiner Silbe eines der bedeutendsten Werke

italienischer Sculptur der Renaissance, des Marmorschmucks der Casa santa, von Sansovino, Tribolo u. a.

Sie setzten ihren Weg nach Bologna fort, wo Cavaceppi, ebenso blind für die Arca des hl. Dominicus von Niccolo Pisano mit dem Engel Bonarrotis und für die Reliefs des Domportals, nur bemerkt, „daß hier die Malerei, vielleicht zu stolz auf ihren Ruhm, die Schwesterkunst fast gänzlich verdrängt zu haben scheine; denn eine einzige Gruppe Algardi's ausgenommen, habe er nichts bemerkenswerthes gefunden". Desto reichere Nahrung der Wißbegierde finden sie, als sie einige Tage später in Venedig ankommen, — in den Alterthümern des Vorsaals der Bibliothek, in den ehernen Rossen der Fassade von S. Marco. Die im wahren erhabenen Stil und in der besten Zeit der Kunst gearbeitete Statue des M. Agrippa im Hofe des Palastes Grimani sei dieselbe gewesen, die Agrippa auf das Pantheon setzen ließ, wie Cavaceppi durch eine Vergleichung des Maaßes des Piedestals auf diesem Gebäude mit der unteren Fläche der Statue feststellte; sogar die Löcher der Zapfen paßten.

„Von Venedig begaben wir uns nach Verona, wo es unser erstes Geschäft war, das berühmte Museum Maffei zu besichtigen. Aber die Wahrheit zu sagen, fand ich hier in Ansehung der Kunst wenig bedeutendes, und ich wunderte mich, wie man verschiedene Sachen für alte ausgab, die sicher von neueren Betrügern gemacht waren. Doch wurde uns dieser Aufenthalt noch angenehm und unterhaltend, als wir in dem Hause Bevilacqua Büsten und Köpfe fanden von erstaunlicher Kunst, einen todten Niobiden, der an Schönheit dem in der Villa Medici gleichkam, und endlich vier antike Kinder, „von so schöner und weicher Arbeit, daß sie schon allein das Vorurtheil gegen die Kinder der Alten widerlegen konnten". Diese Notizen vergegenwärtigen uns Winckelmanns letzte Kunstgespräche, diese kleinen norditalienischen Museen enthielten die letzten Antiken, auf denen seine Augen verweilt haben.

Or incomincian le dolenti note. Als die beiden Reisenden eine Stunde in die Tyroler Berge eingefahren waren, bemerkte Cavaceppi plötzlich, daß Winckelmanns Züge einen ganz veränderten Ausdruck angenommen hatten. Dieser rief: Sehen sie, mein Freund, was für eine entsetzliche, schaurige Landschaft! Diese unermeßlich emporsteigenden Berge! Und bald darauf: O welch eine abgeschmackte Bauart! Sehen Sie nur diese spitzzulaufenden Dächer! Solche Ausrufe erfolgten mit einer Heftigkeit des Tones, die nicht
428 blos beleidigten Geschmack, sondern den tiefsten Ekel und Abscheu verrieth. Und dies alles kam so brüsk, daß der Welsche anfangs glaube, er wolle sich einen Scherz machen. Er redet ihm nun entgegen; und nicht ohne auf den sonderbaren Rollentausch anzuspielen, daß er, der Italiener, gegen den Deutschen den Tyroler Bergen und den spitzen Dächern eine Schutzrede

halten müsse, sprach er von den Gefühlen der Größe und Majestät, von der Angemessenheit der Spitzdächer an Klima und Schnee. Er zeige sich mit solcher, das Reisevergnügen störenden Verstimmtheit nicht als Philosoph, bemerkte er weiter, und citirte catullische Verse gegen Grillenfängerei. Daß aber hier aller Spaß aufhöre, merkt er, als jener ästhetischen Controverse auf einmal die Erklärung folgt, „er habe keine Ruhe, wenn er die Reise fortsetze", und die Bitte, nach Welschland umzukehren. Und davon vermochte ihn weder Tadel, noch Ermunterung abzubringen; unter „verdrießlichen und fast kindischen Gesprächen" ging die Fahrt fort bis Augsburg und München: so räthselhaft war Cavaceppi sein Zustand, daß er, der doch tagelang ihn anhörte und beobachtete, mehrmals sich fragte, ob nicht eine Geistesstörung vorliege. Die stehende Antwort war: Laßt uns nach Rom zurückkehren! „Wir wollen, sagte ich, wieder dahin gehen, aber zu seiner Zeit. Rom ist unendlich schön, und wir wollen wie Verliebte nach ihm seufzen, um nachher den Genuß desto lebhafter zu fühlen".

In München war es zum erstenmale, daß er wo nicht Freunde, doch Verehrer traf, man konnte hoffen, der Verkehr mit Menschen werde seine Melancholie verscheuchen; man erwies ihm mancherlei Ehren, das Geschenk einer Gemme machte ihm viel Vergnügen; aber der Zustand wollte nicht weichen. Verstimmt, mit allem unzufrieden, ließ er sich noch bis Regensburg mitschleppen. Hier aber sprach er seinen festen Entschluß aus, Cavaceppi zu verlassen und allein zurückzureisen. Nun wurde dieser aufgebracht und redete ihm ins Gewissen: er dürfe einen Freund nicht im Stich lassen, der ihm zu Liebe die Reise in ein fremdes Land unternommen habe, dessen Sitten und Sprache ihm ganz unbekannt seien; welchen Schwierigkeiten und Verlegenheiten setze er ihn aus. Jener aber rechtete nicht mehr; in gänzlicher Erschlaffung wiederholte er blos, „daß er wohl einsehe, wie unrecht er thue, er fühle aber einen übermächtigen Zug in sich, dem er nicht widerstehen könne; er vermöge von seinem Sinn nicht abzugehen". Er schrieb nun dem Cardinal seine Rückkehr und deren Gründe und bat Mogalli, ihm seine Wohnung in Stand zu setzen. Noch einmal suchte ihn Cavaceppi, als die Briefe schon fort waren, bei der Ehre zu fassen, zog alle Saiten auf, bittere, zärtliche, ernste; erreichte aber nur, daß er sich entschloß, ihn noch bis Wien zu begleiten, freilich ein großer Umweg. Winckelmann hatte Briefe des Car- 429
dinals an die Kaiserin und den Grafen Kaunitz. Er erhielt eine Audienz bei Ihrer Majestät in Schönbrunn, der er jene Schreiben ihres Geschäftsträgers überreichte; sie beschenkte ihn mit einigen goldenen und silbernen Denkmünzen. Wie Lippert erfuhr, mußte er ihr versprechen, übers Jahr wiederzukommen, ihr Cabinet in Ordnung zu bringen. Er sah auch den sächsischen Residenten von Pezoldt, der ihm Lipperts Werk zeigte, und „er hat (schreibt Lippert) alles gebilligt und sagte, daß ich einer seiner alten

und besten Freunde sei, den er von Herzen liebe und hochschätze, und wenn er übers Jahr wiederkäme, wolle er mich in Dresden besuchen". Der stolze Fürst Kaunitz, der die schönen Künste pflegte, Künstler auszeichnete und förderte und besonders vor neuen technischen Ausdrücken Respekt hatte, ließ sich herab, ihm in seiner langsam bedächtigen Weise vorzustellen: „wie können Sie das Herz haben, Ihren Freund zu verlassen, der mehr um Sie als um sich selbst in Sorgen ist. Bedenken Sie, daß er nun allein weite Länder durchreisen soll, deren Sitten und Sprache ihm unbekannt sind". „Als wir aber sahen, wie er unbeweglich auf seinem Vorsatze blieb und blaß, mit erloschenen Augen, zitternd, stumm und verwirrt dastand, scheuten wir uns, ihn noch mehr zu ängstigen. Ich reichte ihm die Hand und sagte: Lieber Freund, Sie thun übel; aber weil es Ihnen so gefällt, so tragen Sie nur Sorge für sich selbst, Gott befohlen". Er hatte darauf einen Fieberanfall und hütete einige Tage das Bett.

In Briefen bekennt er, „mit einer großen Schwermuth befallen zu sein, die mehr als einen Grund habe. Er habe sich die größte Gewalt angethan, vergnügt zu sein; — aber mein Herz spricht nein, und der Widerwille gegen diese weite Reise ist nicht zu überwältigen." Er sei (meldet er M. A. Bianconi, 8. Mai) infastidito del lungo penoso viaggio e della Germania medesima. Er schreibt an Stosch und den Herzog „mit der innersten Wehmuth. Da mir dieser sehnlichste Wunsch vergällt ist, so bin ich überzeugt, daß für mich außer Rom kein wahres Vergnügen zu hoffen ist."

Forscht man nach den Ursachen dieses bedauernswerthen Zustandes, so bieten sich nur Vermuthungen dar. Zu Grunde lag ohne Zweifel eine tiefe nervöse Abspannung, die sich seit lange vorbereitet hatte, und bei diesem Anlaß zum Ausbruch kam. Im März 1768 war er wieder „sehr mit Schwindeln befallen", die ihn erinnern, „sein Haus zu bestellen." Die Augen nöthigen ihn zur Schonung. Der Magen sei „so schwach durch die außerordentliche Anstrengung des Winters, daß er etwas befürchten müsse, wenn er die Reise nicht bald antreten könne."

Selbst bei jener Trunkenheit im Vorgefühl der vermeintlichen Wonnen denen er entgegengeht, ist Überreizung im Spiele. Wurde ihm nun der Gegen-
430 stand, der jene fieberhafte Thätigkeit unterhielt, plötzlich entzogen, so mußte bei dem geringsten Gegenstoß herabstimmender Ursachen ein Umschlag erfolgen. Diesen Choc brachten die Reisestrapazen. Sie waren dazu angethan, einen Menschen in jenem Zustand stumpf zu machen gegen jeden Genuß. Ehe er irgend einen seiner Freunde begrüßen konnte, mußte er sich wochenlang in Postkutschen zusammenrütteln lassen. Er selbst verweilt hierauf am meisten, auf der beschwerlichen Reise. „Es sei nicht möglich, mit der benöthigten Bequemlichkeit die Reise zu machen und fortzusetzen, folglich sei sie kein Genuß. Der Genuß der Ruhe würde bei Ihnen, mein Freund (Stosch), nur von kurzer Dauer sein, und ich müßte auf meiner Rückreise in hundert

Städten anhalten, und ebenso oft von neuem zu leben anfangen." So verzweifelt er, irgend welches Vergnügen zu finden, weil er es mit tausend Beschwerlichkeiten erkaufen müsse.

Es ist also die Unterbrechung der ruhigen, bequemen römischen Lebensgewohnheiten, das römische Heimweh; und es sind mir ähnliche wunderliche Paroxysmen bekannt, in die deutsche Künstler, die sich dort eingelebt hatten, beim Überschreiten der Alpen verfielen. Je unbehaglicher sein früheres Leben gewesen war, desto inniger hatte er sich mit tausend kleinen Wurzelfasern in südliche Zustände und Umgebungen festgeheftet, desto tiefer trat ihm sein deutsches Leben in den Schatten eines langen Märtyrthumes zurück, obwohl er sich in klaren Augenblicken wohl gestand, daß er nicht immer gar so unzufrieden gewesen sei. Das physische Unbehagen, welches in der milden italienischen Frühlingslandschaft und in jenen kunstreich-alterthümlichen Städten nicht fühlbar wurde, trat sogleich hervor, als der Eintritt in die Einsamkeit und Rauheit der Tyroler Pässe die Vorstellung Norden, Deutschland plötzlich zur räumlich gegenwärtigen Thatsache machte. Rom, römisches Leben und Glück war in unermeßliche Ferne gerückt, Deutschland, an das er stets mit Widerwillen gedacht, hatte ihn wieder. Es war wie der Schauder des Genesenen vor den Örtlichkeiten, Geräthen und Beschäftigungen seiner Krankheit; wie der Abscheu des von düsterer Schwärmerei geheilten, dem der Wahn in einem seiner Opfer und in dessen wunderlich widriger Denk- und Sprechweise wieder begegnet. Das Vaterland, das er so oft gescholten, schien ihn, als er es wieder betreten wollte, zürnend von sich zu stoßen.

Wie anders, wie gesund, wie selig, wie thatenlustig hätte er sich jetzt befunden, wenn er Riedesels Einladung gefolgt wäre! Dann hätte er sich jetzt auf südlichen Meeren geschaukelt, die Odysseus durchstrichen, und griechische Inseln aus blauen Spiegeln aufsteigen sehen.

Zugeben muß man, daß die angeführten Ursachen keine ganz befriedigende Erklärung geben. Es bleibt etwas räthselhaftes zurück. Ist es die Ahnung 431
einer auf dieser Reise drohenden Gefahr, eine Stimme, die ihm zuraunt, daß er Rom nur verlassen habe, um seinem Untergange entgegenzugehen? Er muß nach Rom zurück, wie Orest nach dem heiligen Haag zu Delphi; da läuft er, ganz im Sinn der alten Schicksalsidee, dem Verhängniß in die Arme.

Ende

> Soll man dich nicht aufs schmählichste berauben,
> Verbirg dein Gold, dein Weggehn, deinen Glauben.
> (Goethe)

„Ich suche", schreibt Winckelmann den 14. Mai an Stosch von Wien, „in einigen Tagen mit der Landkutsche auf Triest, und von da zu Wasser nach Ancona abzugehen." Wahrscheinlich kam dann jener Fieberanfall;

wenigstens fuhr er erst am 28. ab und kam am 1. Juni, eine Viertelstunde vor Mittag, ganz allein mit der Postkutsche in Triest an, wo er im großen Gasthof am Petersplatz abstieg und im zweiten Stock das Zimmer Nr. 10 bezog. Zwei Fenster hatten die Aussicht auf den inneren Hafen, Mandrachio genannt, eines in den Hof. Sieben Schritt von seiner Thür war der Eingang zu einem kleinen Nebenzimmer Nr. 9; hier war vor zwei Tagen, zu derselben Stunde, wo Winckelmann Wien verließ, ein Mensch ohne Geld und Gepäck aus Venedig eingekehrt.

Winckelmann setzte sich gleich nach seiner Ankunft mit zur Wirthstafel. Zu seiner Seite fand er einen Italiener, im Anfang der Dreißig, in sehr abgeschabtem Anzug, doch ein Gentleman, wie es schien, mit Zopf; zwischen schwarzen Haaren, die an der Seite in Papilloten, sah ein dickes, rundes, bräunliches Gesicht, mit niederer Stirn und kleiner Nase hervor; aus grauen Augen musterte er neugierig den Ankömmling.

Dieser erkundigte sich sogleich beim Wirth hinsichtlich einer Schiffsgelegenheit nach Venedig; der Italiener mischte sich ein und nannte den Schiffer Stephan Ragusini. Winckelmann bat, ihm dessen Fahrzeug zu zeigen, was der Italiener nach der Tafel vom Fenster aus thun wollte; auf weitere Bitten geleitete er ihn nach dem Hafen. Der Padrone Stefano hatte noch seine volle Ladung nicht; aber man erfuhr von einem anderen, Viezzoli, der segelfertig sei, er war nicht zugegen; so gingen sie zurück und hielten Siesta. Gegen fünf Uhr kamen sie wieder und fanden ihn; Winckelmann versprach ihm zwei Dukaten, wenn er Sonnabend den 4. oder spätestens Sonntags in See gehe. — Beide sprachen dann im Café vor, machten vom Gasthof aus einen Gang durch die Stadt, und der Gelehrte verplauderte die Dämmerstunde auf dem Zimmer des Italieners, wo er auch sein Abendessen, aus Brot und Wein bestehend, einnahm.

Nachdem auf diese Art die Bekanntschaft eröffnet war, schloß sich Winckelmann ganz dem glatten Welschen an, der ihm allerlei Gefälligkeiten erwies
432 und Gänge für ihn that, nicht um Gottes willen. Täglich — eine ganze Woche lang — gingen sie frühmorgens spazieren, dann ins Café, saßen zusammen bei Tafel, trafen sich zum zweitenmal im Café, machten ihre Abendpromenade, und jedesmal nahm Winckelmann sein Vesperbrot auf des anderen Zimmer.

Dieser, Francesco Arcangeli, aus Campiglio bei Pistoja, war ein ganz gemeiner Mensch. Seit dem sechzehnten Jahre Koch in Florenz, dann in Wien, wo er seinen Herrn bestahl, seit einem Jahre von einer dreijährigen Eisenstrafe im Gnadenstockhaus zu Wien losgekommen, hatte er sich eine öffentliche Person aus Wien zugesellt und in Venedig niedergelassen; er war jetzt zum zweitenmale in Triest, wahrscheinlich ging er auf Gaunerstreiche aus.

Man hat gefragt, wie es Winckelmann möglich gewesen, einem Menschen

dieser Stufe nicht nach dem ersten Gespräch den Rücken zu kehren, einem Lump, der sich in der Untersuchung ganz als eine „enervirte, lascive Bedientenseele“ enthüllte, ohne jede Bildung und sittliche Begriffe.

Winckelmann wollte in Triest incognito sein, er empfand keine Sehnsucht, Triester Notabeln zu begrüßen und von ihnen Complimente entgegenzunehmen. Es verlautet zwar kein Wort mehr von krankhaften Zuständen, aber man darf nach jenem Fieber eine Reconvalescentenmattigkeit annehmen. Nach der Hetze der letzten acht Wochen, wo alle seine Gedanken auf Rom gerichtet waren, ist ihm die bequemste, dunkelste Gesellschaft die gelegenste, einer mit dem man sich in der Unterhaltungssphäre der Barbierstuben und Spezereien bewegte. Vornehme Italiener, besonders Römer bedürfen solcher Kammerdiener, Friseure, Köche, mit denen sie auf familiären Fuß leben, die ihnen durch Kenntniß ihrer Bedürfnisse und geschmeidige Dienstfertigkeit unentbehrlich werden, ihre kindische Neugier stillen nach dem was der Nachbar, der Fremde thut, was man auf der Piazza ausschreit oder sich zuflüstert, Sklaven, Hausthiere, die sie auch so behandeln, deren Verlust sie aber oft mehr erschüttert als der ihrer Verwandten. Von der Kluft, die sonst den Gebildeten von dieser Klasse trennt, ist dort keine Spur. — Man hat auch bemerkt, „daß geistreiche Männer auf Reisen nicht immer wählerisch im Umgang seien, daß es mit zum Reiz des Reiselebens gehöre, in Bekanntschaften zu wechseln, und in alle Kreise sich hinabzulassen und zu erheben“ (Häring).

Wählerisch war Winckelmann also nicht, die Anpassung trieb er sehr
weit, doch nicht so weit, daß er sich zu erkennen gegeben hätte. Er wollte
jenem nur in seiner Eigenschaft als Reisender bekannt sein, von Name,
Stand sollte er nichts erfahren. Sein eigentliches Selbst sollte unausgepackt 433
stehen bleiben. Es scheint als habe es ihn unterhalten, dem neugierigen Kerl (dessen Neugier er nur zu harmlos auslegte) Räthsel aufzugeben. Dieser mußte etwas Besonderes in ihm wittern, für dessen Errathung ihm aber die Anhaltspunkte fehlten: in seiner Bedientenerfahrung war nichts das ihn befähigte, jenen unterzubringen. Ein Buch in einer ihm unbekannten Schrift (es war Homer) machte ihm Signor Giovanni verdächtig. Er entschloß sich endlich, ihn geradezu nach seinem Namen zu fragen, angeblich auf Antrieb des Wirthes. Winckelmann versicherte ihm, er sei kein uomo sospetto, nè di mal affare; er zeigte ihm seinen Wiener Paß und Empfehlungsbriefe an Bankiers in Görz und Venedig. Als habe er dem Welschen recht als geheimnißvolle Person erscheinen wollen, ging er soweit, ihm von seiner Audienz bei Maria Theresia zu erzählen. „Er sei nach Wien gesandt worden, um ihr eine Cabale zu entdecken; man habe ihn dort sehr gut aufgenommen, in eben der Kleidung die er anhabe, sei er zu der Kaiserin über die Hintertreppe und durch das Frauenzimmer vorgelassen worden und habe

mit ihr ganz allein gesprochen; Kaunitz habe ihm eine goldene, die Kaiserin eine goldene und zwei silberne Schaumünzen geschenkt."

Der Gauner, nachdem er ihn drei Tage umschlichen und beobachtet, hatte endlich den Zielpunkt eines Anschlages gefunden. Am folgenden Morgen, auf der Promenade, am 5. Juli, lockte er ihm das Versprechen ab, ihn diese Münzen sehen zu lassen, was auch vor Tische geschah. So etwas machte Winckelmann, der sein Geld vor ihm verbarg, wie allen Kunstfreunden das Zeigen ihrer Sachen, Freude.

Arcangeli war noch kein Mörder, und zwei Goldmünzen von 10—17 Ducaten Gesammtwerth scheinen kein hinreichender Beweggrund, zum Mörder zu werden. Aber alles was zwischen beiden vorging in diesen Tagen, schien wie ausgedacht, in dem Italiener jene Obsession hervorzurufen, die zum Verbrechen führt. — Gold und Raub sind im Kopfe eines solchen Menschen engverknüpft. Im Verhör machte er wirklich geltend, daß jener die größere Schuld trage, weil er ihm die Münzen gezeigt (e lui è più colpa che tutto coll' avermele mostrate). Es war eine höhnische Versuchung, eine verwegene Herausforderung zum Verbrechen, also ein Unrecht gegen ihn, der soviel für ihn gelaufen war. Gold, das höchste Ziel seiner Wünsche, glänzte ihm hier in einer nie gesehenen Größe entgegen, es waren Goldstücke, wie man sie von einer Kaiserin bekommt, unter mysteriösen Umständen; eine Gier sie sein zu nennen, ergriff ihn, nicht so sehr aus Habsucht, als aus Lüsternheit (per vaghezza).

434 Daß Winckelmann ihm als Opfer seiner Geschicklichkeit und Überlegenheit bestimmt sei, davon war er von Anfang an überzeugt. Nach der Art, wie jener sich benahm, wenn er Tabak kaufte oder sonst etwas bezahlte, kam er ihm als nicht besonders gewandt vor (uomo non troppo accorto). Die Art wie er ihm seine Hofgeheimnisse ausgeschwatzt, frappirte ihn dermaßen, daß er ihm seine Unklugheit vorgehalten haben will; eine solche bei Italienern unerhörte Indiskretion ließ ihn (trotz jener diplomatischen Mission) als uomo di poco conto erscheinen. Abenteurer, Spieler und Gauner betrachten Einfaltspinsel als die ihnen nach dem Naturrecht angewiesene Beute.

Das tägliche Beisammensein und das unaufgelöste Geheimniß nöthigte Arcangeli sich unablässig mit seiner Person zu beschäftigen. Die Mission in Wien brachte ihn auf die Vermuthung, daß er ein Spion, die Münzen, daß er ein Jude sei oder vielleicht gar ein Lutheraner, weil er nicht zur Messe gehen will und an den Kirchthüren den Hut nicht lüftet. Lauter Charaktere, mit denen man, in Betreff einer Coltellata, nicht so viel Umstände zu machen braucht, wie mit rechtschaffenen Leuten und Cristiani. Auch kennt ihn ja Niemand.

Erst sollte das Schiff den 5. abgehen; dann ließ er sich für den 7. vom Schiffer zehn Paoli Aufgeld geben. Warum aber nahm er nicht den

Landweg, da er in Triest gar nichts zu thun hatte? Vielleicht war er das viele Fahren müde, er freute sich auf eine Seefahrt. Deshalb wartet er lieber einige Tage. Vielleicht hat es ihn beruhigt, daß er sicher ist, in einigen Tagen in Rom zu sein, daß sich nun kein Hinderniß, keine freundschaftlich hartnäckigen Vorstellungen mehr zwischen ihn und seinen Wunsch stellen. Er hat das Meer vor sich, hinter seiner Fläche lagen Venedig, Ancona. Er liest im Homer, schreibt an der Kunstgeschichte, er kann sich denken, ehe der Mond sich fülle, werde er wieder so im Casino von Porto d'Anzo sitzen.

Die drohende Abreise trieb jenen zum Entschluß. Am Abend des 7. Juni kauft er Schlinge und Messer; doch bei Winckelmanns zutraulichem Geplauder während des Vesperbrotes entfällt ihm der Muth, das Verbrechen an diesem Abend auszuführen. Aber am Morgen des 8. stärkt er sich durch einen einsamen Spaziergang und tritt dann zu ihm ins Zimmer. Winckelmann hatte Oberkleider, Halsbinde und Perrücke abgelegt, und saß am 435
Schreibtisch; er hatte soeben Anweisungen für die neue Ausgabe der Kunstgeschichte geschrieben; über Ordnung der vier Register, Druck der nomina propria nicht mit größeren Buchstaben, Setzung der Allegata untereinander, nicht einander gegenüber. Er erhob sich und ging ihm entgegen, die Rede kam auf die endlich heute Abend bevorstehende Abreise. Er war in gehobener Stimmung, daß endlich der Tag erschienen sei. Er sprach von Rom und machte während des Gespräches schriftliche Bemerkungen. Er lud Arcangeli sogar dorthin ein, erzählte vom Palast Albani, den er ihm zeigen wolle; da werde er ihm beweisen, wer er eigentlich sei, und wie allgemein gekannt und geachtet. Zwei Mägde, die nacheinander ins Zimmer kamen, hörten ein Gespräch in heiter-freundlichem Ton. Dieser neue Vertrauenserguß bestärkte Arcangeli in seiner geringschätzigen Meinung von ihm. Er ging auf sein Zimmer und kam mit Messer und Schlinge zurück, vorgebend, sein Schnupftuch vergessen zu haben. Er fragte ihn, ob er die Goldmünzen heute (wie er früher gesagt) an der Wirthstafel zeigen wolle? Winckelmann antwortete, Nein, er wolle kein Aufsehen machen (non voglio fare pubblicità). Warum er denn nicht sagen wolle, wer er eigentlich sei? — „Non voglio farmi conoscere". Damit setzte er sich an den Tisch, Arcangeli den Rücken zukehrend. Dieser Tisch stand zwischen den beiden Fenstern nach der Seeseite zu. Jetzt war der Augenblick gekommen. Winckelmann fuhr fort, an jener Anweisung für den Drucker zu schreiben: „5) Es soll" . . .

Da warf ihm jener plötzlich die Schlinge um den Hals und zog sie mit allen Kräften zusammen. Aber der andere sprang auf und stieß den Mörder fort, der nun mit gezücktem Messer auf ihn eindrang. Er faßte in das Messer, wobei er sich in die Hand schnitt, mit der anderen Hand packte er seinen Gegner an der Brust. So drängte er ihn bis über die Mitte des

Zimmers der Thür zu. Und nun wäre er bei seiner überlegenen Größe und Stärke doch des Elenden Herr geworden, der vor Angst zitterte; aber sie glitten aus und Winckelmann fiel unglücklich, auf den Rücken. Jenem blieb das Messer frei, mit dem er nun seinem Opfer mehrere Stiche versetzte. Der Kellner Harthaber hörte unten im Speisezimmer Stampfen und einen schweren Fall, er lief hinauf und horchte: er vernahm ein Ächzen und Röcheln, er öffnet die Thür und sieht den Mörder auf einem Knie, beide Hände auf des anderen Brust. Sobald er des Dieners ansichtig wird (er kniete der Thür zugewandt), springt er auf, stößt jenen von der Thür fort, läuft ohne Rock und Hut eilig hinunter und davon.

„Die uns aufbewahrten Nachrichten über die nächstfolgenden Minuten", sagt Häring, „gehören zu dem Entsetzlichsten, was uns je in einem Criminalfall aufgestoßen ist". Harthaber ging auf den Verwundeten zu, um ihm zu
436 helfen, dieser erhob sich, auf die Frage, was geschehen sei? öffnete er das Hemde und zeigte ihm die Wunden: guarda, guarda, cosa mi ha fatto. Leider bemerkt jener nicht den Strick, der ihm die Kehle zuschnürte, und mit den Worten, er möge auf dem Zimmer bleiben, bis er den Wundarzt rufe, eilt er fort. Winckelmann allein gelassen, in Todesängsten, halb erdrosselt, aus fünf Wunden blutend, schleicht ins erste Stock hinab, auf die Wirthsstube zu. Das 19jährige Stubenmädel Therese, die in die Küche geht, hört eine leise, gedämpfte Stimme: Jesus! Jesus! Sie dreht sich erschrocken um und sieht eine Schreckensgestalt mit blauunterlaufenem Antlitz, blutend an Brust und Händen, die ihr entgegenwankt, zuwinkt und ihren Namen nennt. Aber es fällt ihr nicht ein, daß sie ihm helfen könne; sie läuft voll Entsetzen hinunter und erzählt, der Fremde breche Blut, rennt nach dem Arzt, dem Beichtvater, in die Messe, wo sie ihre Leute weiß.

Winckelmann ging nun auf die Thüre des Wirthszimmers zu, fand sie aber verschlossen; er kehrt um, und mit der Linken das Treppengeländer anklammernd, steht er da, die Rechte an die Wunde pressend. Mägde kommen herauf und bleiben stehen, ihn voll Grauen anstarrend, sie glauben, er habe in einem Anfall von Wahnsinn selbst Hand an sich gelegt. Drei Männer, die nach und nach ankommen, machen es nicht besser: der eine stürzt wieder nach dem Beichtvater, dem folgenden wird übel und schwindlig; ein dritter, ein Bedienter, glaubt, die blutige Schlinge seien die heraushängenden Gedärme und läuft zu seinem Herrn hinauf. Es war ihm freilich nicht mehr zu helfen; aber welche unnöthigen Qualen der Angst, der Hilflosigkeit! Endlich kam ein vernünftiger Mensch, ein Kammerdiener, der ihm die Schlinge löste. Jetzt aber stellt sich die tödtliche Schwäche ein, infolge des Blutverlustes. Man setzt ihn aufs Sopha, der Wundarzt kommt und legt den Verband an; er fragt, die Wunden betrachtend, ob sie tödtlich seien. Der Wundarzt antwortete, zwei seien es vorzüglich. Winckelmann schwieg. Sie

breiteten eine Matraze auf den Boden und zogen ihm seinem Wunsche gemäß Schuhe und Strümpfe aus.

Bisher war er in seiner Todesnoth nur von Mägden, Kellnern, Lakaien umgeben gewesen. Jetzt erschien ein gebildeter Mann, der Cavaliere Cajetan Vannucci aus Livorno, der zu seiner Seite niederkniete und Aufschlüsse zu erhalten suchte. Anfangs konnte der Verwundete vor Mattigkeit nicht sprechen; ein Riechfläschchen stärkte ihn, er sagte: mi ha assassinato quello che abitava accanto la mia stanza. Darauf wies der Ritter den anwesenden Bargello an, den Mörder verfolgen zu lassen. Ein Kapuziner kam, hörte ihm Beichte und blieb bis zuletzt an seiner Seite. Hierauf erschien die gerichtliche Commission und dann ein Priester mit den Sacramenten. Zuerst geschah die heilige Ölung, weil es zu Ende zu gehen schien; dann erholte er sich wieder und empfing die h. Eucharistie. Er verlangte Schreibzeug, konnte aber die 437
Feder nicht führen. In Augenblicken der Kraft legte man ihm Fragen vor; auf die nach Namen, Stand und Alter erklärte er, er könne wegen Beängstigung nicht sprechen, deutete aber auf das Felleisen, wo man seinen Paß finden werde, daraus werde man erfahren, wer er sei. Dann wandte er sich nach der anderen Seite. Doch brachte er mit großer Mühe die wesentlichen Umstände des Mordes heraus; weitere Fragen nach seiner Person lehnte er ab mit den Worten, Lasciatemi, non posso parlare, dal mio passaporto lo rileverete.

Er dictirte nun sein Testament. Über all sein Vermögen, seine Rechte und Ansprüche solle nach dem Gutdünken des Cardinal Albani, seines gnädigsten Herrn und Gönners, ganz frei verfügt werden. Mit Ausnahme einiger Legate: 350 Ducaten, um die der Sänger Annibali wisse, für den Kupferstecher Mogalli, hundert, die bei dem Maler Maron deponirt seien, für den Abate Piremei, zwanzig für den Armenfond in Triest, zehn Scudi für Todtenmessen und zwei Ducaten für Andreas Harthaber. Diese letzteren Legate ebenso wie der Eingang des Testamentes, wo er seine Seele dem allmächtigen Gott, der heiligsten Jungfrau und allen Heiligen empfiehlt, waren ihm von dem Capuciner angegeben worden. Zu unterzeichnen vermochte er das Testament nicht. — Sechs Stunden, bis vier Uhr, dauerten diese Qualen, während die Sonnenglut des italienischen Junitags über Stadt und Meer lag, dann starb er. — — Die Section ergab, daß unter den fünf Brustwunden vier tödtlich und zwei raschtödtlich waren. Außer der Verletzung der Lunge war das Zwerchfell zweimal durchschnitten, ein Theil des Magens war durch die eine Öffnung gedrungen, auch der Magen war leicht verletzt. — Man fand bei ihm eine goldene Uhr, einen Goldring mit Carneol, ein paar Knöpfe ebenso, eine in Silber gefaßte Lupe, einen römischen Maßstab, zwei grünseidene Beutel, in einem 81 kaiserliche Ducaten, im anderen 27 Goldstücke verschiedenen Gepräges. Außerdem fand man Briefe, von Toussaint aus

Berlin (26. Januar), vom Erbprinzen (28.), von Moltke (10. Februar), von Münchhausen (27. April), zwei vom Prinzen Georg aus dem Lager (15. u. 19. Mai). Seine Reisebibliothek bestand in Homer, Plautus, Martial und dem durchschossenen Handexemplar der Kunstgeschichte, nebst einer Liste von zweiundsechzig Subcribenten auf die Monumenti. Die Leiche wurde am 9 ohne Trauergepränge in die Pfarrkirche gebracht und in der gemeinen Grabstätte einer Brüderschaft beigesetzt, von wo seine Gebeine in das allgemeine Beinhaus wanderten. Nicht einmal seine Reste sollten also von dem Loose alles Staubes für eine Weile zu Gunsten liebender Erinnerung abgesondert werden. Später errichtete ihm Rosetti in jener Kirche ein Kenotaph. — Der
438 Mörder wurde bald darauf ergriffen und endigte am 20. Juli an demselben Wochentag und zu derselben Tagesstunde, auf dem Platz vor dem Fenster, wo er den Mord begangen, auf dem Rade. —

Gewiß ein schrecklicher Lebensschluß. Wenn man diese Geschichte in Rosettis actenmäßiger Darstellung liest, so ist es immer wieder, als verbreite sich ein Schatten über das ganze Leben. Es sind nicht die körperlichen Schmerzen allein; es ist das Fallen von solcher Hand, es ist die Trostlosigkeit eines Endes in solcher Umgebung, in solcher Einsamkeit. Fern von allen, die ihn kennen und lieben; keine Macht der Welt vermag ein bekanntes Auge herbeizurufen, in das das seinige beim Scheiden blicken kann. Bediente eines Wirthshauses, Gerichtspersonen die jede Minute, wo die erlöschende Flamme noch einmal aufglimmt abpassen, ihn mit Fragen zu quälen, Schatten von Mönchen und Priestern, mit Symbolen einer Religion, die ihm Balsam hätte sein können; aber diese Religion war nur eine Maske für ihn gewesen, sie stand seinem Herzen fern. Zwar ihm ließen Schmerz und Schwäche keinen Raum für die reflectirten Qualen aus dem Bewußtsein seines Looses. Für uns aber scheint diese Pein noch zu wachsen durch die Betrachtung, daß der ihn umschleichende Mörder so lange sein täglicher Umgang war; „man entsetzt sich, sagt W. Alexis, daß ein solcher Lump es war der, nicht einen Winckelmann ermordete, aber in dessen alleiniger Gesellschaft ein Winckelmann die letzte Woche seines Lebens verbringen mußte".

Man denkt nun daran, wie einsam er überhaupt im Leben stand. Es war niemand übrig von seiner Familie, und nie hatte er neue Bande geknüpft; sein Vaterland hatte er aufgegeben; die väterliche Kirche hatte er verhandelt gegen eine, der er nur äußerlich angehörte. Er war Weltbürger, er dachte, wenn er schrieb, an die Gemeinde der Kunstfreunde. Und nun endet er an der Grenze beider Nationen, in einer welschen Stadt, die zum Reich gehörte; — nicht, wie man ihm gewünscht hätte, in der hohen Stadt, wo sein Herz war, wie jener, der sein Schicksal ahnend, dort hinkam,

— and bought, with prize of purest breath,
a grave among the eternal.

Eigene Gedanken drängen sich auf, die man kaum aussprechen mag, bei 439
diesem gräßlichen Zufall, der sein Leben zerriß. „Und daß dazu noch selbst die Ideale, die zwo lieben Schatten Winckelmanns in seinem Leben, Ruhmliebe und gewährte Freundschaft die schreckliche Hand bieten mußten!“ Dies sind Herders Worte. Er, der zu denen gehörte, die wie Victor Hehn das italienische Volk liebgewonnen hatten, sollte fallen von der Hand eines Italieners, in dem Augenblicke, wo er, zurückgestoßen von einer dunklen Macht, als er sein Vaterland wiedersehen wollte, den Boden italienischer Zunge betrat. Er, der von altgriechischen Tyrannenmördern mit Verehrung sprach, fällt vom Messer eines Welschen, der zu anderen Zeiten auch ein politischer Mörder hätte werden können.

Jene Macht, die über dem Menschenleben waltet, die allgegenwärtig ist in seinen äußeren Zufällen wie in den Bewegungen des tiefsten Innern, sie hatte ihn erst unter Hemmungen aller Art erzogen, dann aber, nach fast vierzig Prüfungsjahren, ihm alles von Gütern und Preisen des Lebens, dessen seine Natur fähig war, reichlich gewährt, erfüllte Wünsche, Erkenntniß, Schaffen, Achtung, Ruhm, Freiheit, Lebensgenuß, Freundschaft; alles hatte sich in dreizehn Jahren zusammengedrängt. Dies Maaß war nun voll, nach dreizehn Jahren war das letzte Sandkorn verronnen. Und wie er damals aus Dunkelheit und Dienstbarkeit mit einem Schritt in ein neues, freies, fruchtbares Leben hineinversetzt worden war, in dem er, wie in einer neuen Geburt, sich erst das Leben anzufangen schien: so sollte nun auch der Übergang von dieser Sonnenhöhe des Lebens in die Nacht wo Niemand mehr wirken kann, ein plötzlicher sein, und wiederum knüpft er sich an eine Reise über die Alpen. Jener unwiderstehliche innere Zug, der ihn einst nach Rom brachte, seiner Bestimmung, seinem Glück entgegen, er trieb ihn jetzt in die Netze des Todes.

Indeß diese ernsten und zu keinem Ziele führenden Betrachtungen können 440
wir uns ersparen. Was waren jene schreckensvollen Stunden mehr als ein Traum, ein Delirium, ein Nichts verglichen mit dem herrlichen, was er gelebt, geschaut und gedacht hatte.

„So war er denn auf der höchsten Stufe des Glücks, das er sich nur hätte wünschen dürfen, der Welt entschwunden. Ihn erwartete sein Vaterland, ihm streckten seine Freunde die Arme entgegen, alle Äußerungen der Liebe, deren er so sehr bedurfte, alle Zeugnisse der öffentlichen Achtung, auf die er soviel Werth legte, warteten seiner Erscheinung, um ihn zu überhäufen. Und in diesem Sinne dürfen wir ihn wohl glücklich preisen, daß er von dem Gipfel des menschlichen Daseins zu den Seligen emporgestiegen, daß ein kurzer Schrecken, ein schneller Schmerz ihn von den Lebendigen hinweggenommen. Die Gebrechen des Alters, die Abnahme der Geisteskräfte hat er nicht empfunden, die Zerstreuung der Kunstschätze, die er, obgleich in einem anderen

Sinn vorausgesagt, ist nicht vor seinen Augen geschehen, er hat als Mann gelebt und ist als ein vollständiger Mann von hinnen gegangen. Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vortheil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erscheinen: denn in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten".

Der Spätkluge (wie er selbst sich gern nannte) war nun viel zu früh einem reichen vollen Leben und Wirken entrissen worden, in seinem einundfünfzigsten Jahre! Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß eben diese Zahl 51 auch die Lebensdauer einiger der Größten des neueren Italiens bezeichnet, zum Theil Begründer seines geistig-politischen Lebens: Vittorio Alfieri (1749—1800), Carl Albert von Savoyen (1798—1849), Camillo Cavour (1810—1861) und Napoleon (1770—1821). —

Er glaubte an eine Freundschaft, „die aus dem Schooße der ewigen Liebe stammt". Dieses Gefühl, das er so bereitwillig auf Sterbliche übertrug, ist auch ihm nach seinem Tod gewidmet worden; seiner ist mehr gedacht worden, als vieler, die gleichen und höheren Anspruch auf das Andenken der Nachwelt hatten.

Er lebt in Gott, dem Urquell des Schönen, dem ewigen Lichte, dessen Abglanz er hier gesucht und geahnt hat.

Anhang

I.

Entwurf eines Briefes W.s an den Kurprinzen Friedrich Christian

A S. R. ed E. à Nymphenburg

L'ardire ch'io prendo di comparire immediatamente innanzi all' Altezza Vostra Reale deriva da due motivi, l'uno de' quali è la lettera scritta dal Amico mio al fù Sig^re^ Conte di Wackerbarth in proposito dell' offerte esibitemi ultroneamte da una Corte di Germania; l'altro e il più forte motivo mi viene suggerito dal contenuto della risposta a quell' altra e dalle proprie parole di Vostra Altezza Reale riferite in essa piene d' insolita clemenza verso di me.

Il principe che mi richiese è il Landgravio d'Hassia-Cassel, e la pensione veniva ad essere stabilita immantenente dopo essermi dichiarato per servirgli prima di guida e poi d' Antiquario nel viaggio che ha destinato di fare per l'Italia. Di questa proposizione stimai bene di far quel conto che mi consigliava la mia destinazione non assicurata ancora e l'incertezza che da' termini vaghi e non concludenti in cui si limitò il fu Sig. Conte di Wackerbarth venendogli da me tempo fa toccato questo punto, massimamente dal vedermi da indì in poi tolto il predicato d'Antiquario del Rè datomi spontaneamente nella soprascritta delle sue lettere, col quale feci fregiare il nome mio nella Lista stampata de' membri di diverse Academie. Queste sono le ragioni che m'indussero a prestar orecchio a quel altro impegno, il quale ora si rende nullo dal minimo cenno non che da quella augusta clemenza colla quale si degna V. A. Reale dichiararmi ascritto fra quelli che ambiscono di servirla e in quel posto geniale ed onorifico in cui posso sempre vieppiù vacare allo studio dell' Antichità a delle belle Arti e non v'è necessità che mi spinga di mutare la mia presente situazione la quale non poteva incontrarsi più confacente al genio mio e agli studj miei, ingegnandosi il Sig^e^ Card^le^ di prevenire i miei bisogni e d' usare meco più da amico e compagno che da Padrone, senza esigere da me verun obbligo e servizio.

Tutte le mie fatighe sono dirette a quel sovrano fine prefissomi da V. A. Reale che sospiro e spero di conseguirlo in breve, inchinandola colla più profonda divozione dell' animo mio

Di V. A. R.

II.

Patent Winckelmanns als Kommissar der Alterthümer

Carolus tituli S. Clementis Presbyter Cardinalis Rezzonico S. R. E. Camerarius

Dilecto Nobis in Xp̄to: Dn̄o: Joanni Winkelman Salutem in Dn̄o: integritas, et fides, aliaque laudabilia probitatis, et virtutum merita, quibus apud Nos fide digno commendaris testimonio Nos inducunt, ut ea tibi libenter concedamus, quae honori, et commodo tuis fore conspicimus opportuna; Cum Officium Commissarij Super Antiquitatibus, quod bo: mem: Rodulphinus Venuti dum viveret obtinebat stante illius obitu nuper sequut: vacaverit, et vacet ad praesens, eiusque collatio, provisio, et dispositio ad S. Sedem Apc̄am, et expeditio ad Nos ratione Nostri Camerariatus Officij spectat, et pertinet, et volentes Tibi in praemissis rem gratam facere; Quare De mandato SSn̄i Dn̄i Nr̄i: Papae Vivae Vocis Oraculo super hoc Nobis facto et auctoritate Nostri Camerariatus Officij qua in hac parte fungimur Te super Antiquitatibus tam huius Almae Vrbis, quam extra eam in eius tamen Territorio existentibus, nec non foveis quibuscumque faciendis ac Thesauris, Statuis, Gemmis, Jocalibus, et aliis praetiosis rebus, nec non Auro, Argento, et aliis quibusvis metallorum, et lapidum generibus in Commissarium ad nostrum et Sedis Apc̄æ beneplacitum et non aliter cum honoribus, oneribus, regaliis, et emolumentis solitis, et consuetis, certis, et incertis ordinariis, et extraordinariis quibuscumque tenore p̄ntium eligimus, et deputamus, dantes Tibi in praemissis plenam, et liberam facultatem, et auctoritatem quascumque fraudes, et contraventiones contra formam Constitutionum Apc̄arum, et Bannimentorum desuper emanatorum, et publicatorum et in futurum publicandorum per quascumque personas committendas, et patrandas inquirenda, et indaganda, Personasque ipsas delinquentes, ac Bannimentis, et Edictis contravenientes coram Nobis pacta iussi nostri, et Reū: Camerae Apc̄æ: Sec^{tij} vocari, et conveniri faciendi; et in flagranti crimine repertas sive reperiendas carcerari faciendi nec non foveis, et excavationibus tam inceptis, quam incipiendis cum nostra desuper licentia concessa fuerit interveniendis ac omnia, et singula alia, quae ad Officium Camerariatus huius de jure stylo, et consuetudine, et tam in vim dd: Constōnum et Bannimentorum, quam alias quomodolibet spectāt, et pertinent faciendi, gerendi, et exequendi; Mandantes propterea Excm̄is DD: Camerae Almae Urbis Senatori, et Conservatoribus, nec non quibuscumque DD: Judicibus, et aliis Officialibus, et Ministris, ad quos spectat, Baroncellis quoque Exequutoribus Subexequutoribus, ceterisque Justitiae Ministris quatenus Te ad d: officium Commissariatus, eiusque liberum exercitium, honores, onera, emolumenta, et regalia ptā. recipiant, et admittant, receptumque, et admissum manuteneant, et defendant a tuo nomine requisiti in praemissis pareant, et assistant, consiliumque, et favorem praestent, deque regaliis, et emolumentis p̄tis solitis, et consuetis debito tempore respondeant, et responderi mandent, et faciant, non permittentes Te a quoquam super praemissis exequendis quomodolibet indebite molestari, vel impediri contrariis non obstantibus quibuscumque; volumus autem quod de d. Officio Commissariatus recte, et fideliter exercendo juramentum in manibus nostris omnino praestare tenearis alioquin p̄ntes nostræ nullæ sint eo ipso; In quorun &c.

Datum Romae in Camera Ap̄ca hac die 11. Aprilis 1763 =

C: Card: Rezzonico Camerarius

Albertus Saluatori Rev.^{æ} Cam.^{ræ} Aplicæ Sec.^{rius}

Præsentes Literæ Patentes Em̄i, et Rm̄i Dñi Caroli Tit. S. Clementis Presbyteri Cardinalis Rezzonico S. R. E. Camerarii præsentatæ fuerunt Excm̄is Dñis Almæ Urbis Conservatoribus, qui ea qua decet reverentia receperunt, et admiserunt, ac registrari mandarunt, prout per me infraptum Pro Incliti Populi Romani scriptorem registratæ fuere in libro currenti eiusdem Populi sub Folio 203 — ad quod & In Fidem ex Capitolio hac die 16. Aprilis 1765. —

Ita est Camillus Rondaninus Pro Inc: Pop: Rom̄. Script.r ex

(Folgt Beeidigung.)

III.

Cardinal Albani an den Papst Clemens XIII.

Beatmo Padre

Il Cardinale Alessandro Albani umilissimo suddito della Santità Vostra, e per somma sua beneficenza Bibliotecario della Biblioteca Vaticana Le rappresenta, che essendo morto il Cinese che era addetto alla Biblioteca Vaticana, a cui si davano più per elemosina, che per utilità della medesima scudi trentasei annui, ed essendo nella suddetta Biblioteca incorporata la Biblioteca Palatina, nella quale sono moltissimi Manoscritti Teutonici, di cui appena v'è un semplice Indice, senza verun ordine, e senza aver la necessaria e distinta notizia delle materie che contengono, e ne' quali può esservi delle cose importanti, supplica La Santità Vostra, avendone anche inteso Monsigre Assemanni Custode della suda Biblioteca, che n' approva il pensiere, di assegnare i suddetti Scudi trentasei vacati, come si è detto, che si pagavano dei danari della Biblioteca coll' aggiunta d' altri Scudi quattordici, che fanno in tutto la Somma di Scudi cinquanta all' Abte Winckelmann peritissimo in tutte le Lingue, e uomo di somma probità e fedeltà con l'obligo non solo di fare un Indice de Sudi Manoscritti Teutonici, e di tutte le materie, che in essi si contengono, ma anche di fare le Traduzioni o in Lingua Latina, o in Volgare di tutte quelle cose che si possono credere importanti ed anche utili per servizio della S. Sede, che in detti Volumi e Manoscritti possono naturalmente esservi, con ingiugnervi al medo. Ab. Winckelmann il segreto, ed incarico di andare a fare il sudo. Lavoro in tutte quelle ore e giornate, nelle quali gli altri scrittori sono obligati di andare. E pieno di rispetto, s'umilia al bacio de SSmi Piedi.

Alla Stā di Nro Sigre
PP. Clemente XIII
= *Duplicatum* =
Ex Audientia SSm̄i
Die 2. Maii 1763.

SSmūs, attentis expositis, benigne annuit pro gratia juxta petita; et ad eundem D. Cardinalem Bibliothecarium pro executione.

C. Card. Rezzonico.
Il Cardinale Alessandro
Albani Bibliotecario della
Biblioteca Vaticana.

IV.

Tanucci an Winckelmann

Illmo Sig^{e}. mio Pñe Oss.^{mo}

Allorchè gl' impieghi si adattano al merito, e si adaguano ai talenti, vi prende ogniuno parte e compiacimento. Così accade in quello conferito dalla Saviezza Pontificia à V. S. Illm.a di Commissario delle antichità Romane in cod.^{a} Capitale. Sorgente inesausta La med.^{a} di rispettabili monumenti somministrerà à V. S. Illma abbond.^{te} materia di arricchire il Pubblico di nuove scoperte, che si dovranno a' suoi lumi e dotte applicazioni. I ñri Accademici Ercolanensi non trascurano à render comune quei che la Città dissepolta dalla munificenza Reale ne somministra. Per la mia parte desidero comprovar semprepiù à V. S. Illma quella singolare stima, con cui mi raffermo

Di V. S. Illma

Caserta 23. Aple 1763.

S^{r} ab.^{e} D. Gio. Winckelmann

Deu^{mo}, e Obb^{mo} SS
Bernardo Tanucci.

V.

Diplom der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen

Quod in omni antiquitate elegantiori mira felicitate versatus est

IOANNES WINKELMANN
Abbas, Praeses collegii antiquitatum Romani
Bibliothecae Vaticanae a litteris
et Societatis antiquariae Londinensis
Academiae pictorum S. Lucae Romanae
et Etruscae Cortonensis Sodalis

eaque praestitit, quae nisi, ad exquisitam doctrinam, et ipsarum bellarum artium cognitio absoluta, et acutissimus pulchri sensus, et plurimus usus accesserint, minimi effici possunt; Scriptisque insuper eximiis de his studiis ita promeritus est, ut nemo magis; quemque idcirco et nobilissimo muneri praefecerunt Romani, et Sodalem concupivere inclytae eruditorum hominum et artificum Societates, Germania vero suum gloriatur, gentis decus apud politissimos Italos summa dignitate tuentem: Eas ob res Societas Regia Scientiarum Goettingensis

IOANNEM WINKELMANN
Abbatem, Praesidemque collegii
antiquitatum Romani, rel.

Collegam amplectitur, classi philologico-historicae adscriptum, quem licet absentem, pro doctrinae copia, locique, quo commoratur, immensis in his rebus divitiis, tanta

ad studia nostra collaturum confidimus, (de voluntate enim, cum humanissimus sit, nil dubitamus) quanta ne a praesenti quidem possint. Rei vere gestae has literas testes voluit societas, easdemque propensissimi in clarissimum virum affectus perpetuum documentum. Goettingae, die XII. Februarii, Anni MDCCLXV

Johannes David Michaelis
Soc. Reg. Director.
Joannes Philippus Murray
Societatis Reg. Secretarius.

VI.

Brief der Frau Mengs an ihren Mann in Madrid

Roma 29 Xbre 1768
Vltima festa di Natale

Marito mio Amatissmo.

Sia per mile volte benedetto, e ringraziato il Signore Iddio Dattore d' ogni bene, e la Vergine Santa consolatrice degli affliti, che mi ha consolata in questa Settimana con una delle tue dolcissime, che quantunque ancora framischiatovi un poco d' amaretto, che non poco mi è sensibile, tuttavia non mi privi del dolce nome di tua Carissima Moglie, chiamandomi ancora come prima *Cuor mio* che però te ne ringrazio tanto quanto so, e posso ne cessarei mai di ringraziarti; Se tu Marito mio Carissimo sapessi l' affano, e il dolore che ho provato, e l'amara angoscia di cuore, sono certa, e certissima che saresti del mio costante, e sincero amore persuaso, ne punto ne dubitaresti, e non mi faresti provare dolori tali, come quelli di non scrivermi, di privarmi de nomi a me più cari, ne mi faresti più proibire lo scriverti, essendo questo l'unico mio refrigerio di scrivere a tè e di ricevere care tue; ma quello che più l' ogni altra cosa ha finita di rendermi inconsolabile, e stata la lettera di te scrita alle mie Sorelle nella quale mi rendi la Donna più sconsolata che viva sopra la terra con tanti amari rimproveri d' ingratitudine di menzognera, e senza amore per te, arivando a dirmi che io stimo più il denaro che te, e per fine proibendomi di più venire dove tu sei. Tutto questo forse a te non parrà molto; ma io ti giuro che se non giongeva questa tua dolcissima di questa settimana che mi ravivasse: tu mi riducevi ad uno stato deplorabile non avendo potuto prendere in questi giorni riposo ne notte ne giorno per il grande affano, e essere creduta quella che non sono e vedermi troncata dalla tua proibizione la via di farmi veder fedele, e sincera, con subito venire a tè; non avendo mai, e poi mai negato di venire come pare che mi accusi, ma solo detto essere la stagione avvanzata, e rifletendo che tu stesso Marito mio caro mi facesti fare una simile riflessione in una tua de 9 di Mag.o quando la stagione allora era soltanto incomoda ma non pericolosa come sarria suta questa volta. Tutto questo mi sugerisce il mio debole cervelo rimetendo il tutto alla bontà tua di aprovare o condanare quanto o detto, non intendendo con questo di voler con te contrastare ma rimeteromi in tutto a te Cuor mio purche quando io abia torto tu mi vogli perdonare, ne volere per questo mio involontario fallo pore in oblio l'amore di tanti anni ed accordarmi la Grazia di venire subito da te dando

subito le disposizioni favorevoli ed ordini di tuo piacere perche io venga, di questa grazia ti suplico, non me la negare. Ed io non cesso come non ho cessatto di pregare Iddio acciò ci renda ambi consolati. Di novo ti prego cuor mio a consolarmi, accio non siano deluse le mie speranze, che dopo Dio, in te ho poste, e però sempre e poi sempre prego l' Infinita bontà Divina acciò meco ti riconcigli, e mi dia modo di far vedere la mia Sincerità ed il mio amore desiderando di presto riunirmi a te per avere la pace del cuore mio, e del tuo, e per fine con il core, se mi credi e ti contenti, ti abraccio e mi dico sino al Sepolcro

La tua Fedelissima ed Amante Moglie

Frau Mengs, die zum zweitenmale aus Spanien nach Rom zurückgekehrt war hatte mehrfach den Wunsch ausgesprochen, ihren einsamen Gemahl wiederzusehen: da kam im Winter 1768 dessen Aufforderung diese Reise endlich auszuführen. Mengs kündigte dann seinen Freunden und dem Könige selbst ihre bevorstehende Ankunft an. Aber die Frau fürchtete sich vor der weiten winterlichen Reise und entschuldigte sich. Dies alles geht hervor aus einem Briefe des Mengs vom 20. Decmbr. an Raimondo Ghelli in Rom. Er gerieth in heftigen Zorn, verhöhnte ihre Zimperlichkeit, die er für einen Vorwand hielt, come se fossa la prima volta che viaggiasse fra nevi e gieli, und verbat sich fernere Briefe. Diese Reise von Rom nach Madrid ging über Florenz, Genua, Nizza, Antibo und Perpignan; von da bis Madrid waren 46 Posten und 136 spanische Meilen. Die Frau schrieb ihm nun zärtliche und unterwürfige Entschuldigungsbriefe, von denen zwei erhalten sind, sie fanden sich unter einem Convolut madrider Briefe von Mengs im Nachlasse Feas. Sie erklärt das Verbot ihm zu schreiben, als comando troppo barbaro nicht befolgen zu können. —

VII.

Bewegung und fruchtbarer Moment

Excurs zu S. 213.

Die Streitfrage über die Zulässigkeit der Bewegung und ihrer Grade in der bildenden Kunst ist eigentlich sehr einfach zu entscheiden. Die Lösung kann wohl nur sein: Erlaubt ist, was darstellbar ist. Nun aber läßt sich nicht darstellen, was Niemand sehen kann, was also keine Erinnerungsspur zurückläßt, weil man das im Bilde nicht wiedererkennt. Eine Kanonenkugel inmitten ihrer Bahn würde gemalt an einem Punkte der Luft zu ruhen scheinen; eine Figur aus den Momentaufnahmen eines galoppirenden Pferdes würde man etwa für einen im Todeskampf erstarrten Cadaver halten. Aus demselben Grunde kann man Wolken nicht in Marmor bilden, weil sie als Gegentheil des Schwebens, als schwere Masse erscheinen würden. Wo aber schnelle Bewegung ein deutliches und festes Scheinbild zurückläßt, da ist sie auch darstellbar, selbst die des Blitzes. Auf jene Experimente wird ein ernster Künstler nicht verfallen. Eine Schranke ganz anderer Art kann durch den Charakter des Gegenstandes gegeben sein. Wo sich rasche Bewegung nicht schickt, ist sie aus demselben Grund verwerflich, wie Ruhe am unrechten Platz. In beiden würde die Ähnlichkeit des Gegenstandes

verfehlt sein. Der Engel Gabriel, der wie ein Mohrentänzer das Gemach betritt (ein Beispiel Leonardos) wäre so verfehlt wie Bacchantinnen im Schritt eines Trauerzuges. Daher verhöhnte Winckelmann Statuen, die die Gewänder von Göttern wie im Fahnenschwenken zeigten, statt wie am heiligen Ort, wo Stille wohnt. Seine Erklärung des Seufzers beim Laokoon ruht auf demselben Grund. Ein schreiender Märtyrer oder Held widerspricht dem Grundmerkmal dieser Charaktere.

Aber um solche selbstverständliche Grenzlinien handelt es sich gar nicht in den Lessingschen Sätzen. Weil das Material der Plastik unbeweglich ist, passe das Successive nicht für sie. Es sei absurd, dem rasch vorübergehenden, z. B. dem Lachen, dem Schreien, ewige Dauer zu verleihen. Das Maaß plastischer Schicklichkeit ist gleich dem Maaß der Ruhe. Durch diese Wendung wird also auch das vollkommen darstellbare, folglich berechtigte mit dem Tadel des künstlerisch, stilistisch Minderwerthigen behaftet. Ja gerade das Höherwerthige würde oft, im Widerspruch mit künstlerischer Logik wie geschichtlicher Erfahrung nach diesem ergrübelten Afterprincip beanstandet werden müssen. Die Helena des Zeuxis, oder warum nicht die schlummernden oder entseelten Statuen der Tumba, der heilige Sebastian oder Andreas wären der Plastik angemessener als der Diskuswerfer oder die jagende Diana.

Das Gegentheil müßte gefolgert werden und ist gefolgert worden. Weil das Material starr und schwer, kalt und farblos ist, fordert es heraus zum Kampf. Wo diese Starrheit in die Darstellung des Lebendigen einzudringen schiene, da wäre das Werk, wie Leonardo sagte, zweifach todt.*)

Daß lebendes und athmendes Fleisch, momentane Bewegung, ohne Abzug, der Natur der Materie abzugewinnen gelang, das ist das Zeugnis, nach dem der Künstler trachtet.

Das Auge des Künstlers sieht, was der schwerfällige Sinn des Laien übersieht oder vergißt. Es ist das Merkmal der Mittelmäßigkeit, daß sie nur geben kann, was stille hält, z. B. die vorgeschriebene Pose des Modells. Die berufenen Schlachtenmaler finden solche Momente, die über die Schemata der Fechtschule hinausgehen, und stets ist einer Historie das Urtheil gesprochen, wenn sie an das gestellte Tableau erinnert. Van Dyck sucht seinen Mann auf im Leben und in der Gesellschaft heftet sich an ihn, den Moment erspähend, wo eine unwillkürliche Wendung, ein Blick auftaucht, in dem sein inneres Selbst an die Oberfläche tritt. Und dies momentane ist das wahre und bleibende. In' der bei allen Lagen und Stimmungen gleichen Alltagserscheinung ist der Mensch unter einer allgemeinen, gleichgiltigen Kruste begraben, nicht nur unlebendig, sondern sich selbst unähnlich. Die dem Leben abgelauschten Züge rücken ein Werk auf höhere Stufe; sie sind ein Zeichen der Erwählung des Künstlers —; jenes Aufleuchten einer Bewegung, eines Blickes der Intelligenz, der Liebe, des Hasses — so flüchtig, daß der gewöhnliche Mensch ihn nicht festhält im Gedächtniß, wohl aber sofort erkennt und darin die höhere Natur des Künstlers bewundert, — das ist der Fixirung im ewigen Marmor würdig, weil es das wahrhaft Bedeutende ist.

Das Problem der Bewegung oder des Transitorischen führt Lessing auf seinen Begriff des fruchtbaren Momentes. Wenn die Kunst Bewegung und Handlung, die ihr strenggenommen versagt sind, darstellen muß, so wird sie einen Kompromiß suchen müssen. Nicht die rasche Bewegung also, sondern die langsame, nicht die Bewegung in ihrer stetigen Bahn, sondern auf einem Punkte des Stillstands innerhalb einer Bewegungslinie, vorüber-

*) Quel movimento ch' è finto essere appropriato all' accidente mentale, ch' è nella figura, debb' essere fatto di gran prontitudine, e che mostri in quella grande affezione, e fervore, senonchè tal figura sarà *due volte morta,* com' è morta perchè essa è finta, e morta un altra volta quando essa non dimostra moto nè di mente, nè di corpo. (*Lionardo da Vinci, Trattato* p. 161).

gehende Haltpunkte und Wendungen, der Ausgangs- oder Endpunkt, Momente die die Vorstellung der Bewegung anregen, sie sofort und zweifellos erschließen lassen. Auch hier liegt eine richtig beobachtete Erscheinung zu Grunde. Bei raschen Bewegungen haftet das Auge und folglich das Gedächtnis an solchen Punkten; und deshalb erkennt man den Vorgang in ihnen wieder. Der Akt des Schleuderns kann nur im Punkt des ausholenden oder des der entsandten Scheibe nachgestreckten Armes dargestellt werden; auf der Mitte der Bahn gemalt, faßt man ihn nicht auf, erkennt also die Handlung nicht wieder, er würde stillzuhalten scheinen (z. B. in verticaler Lage). Dagegen ist kein Grund abzusehen, warum auch eine stetige und rasche Bewegung auf der Mitte der Bahn bedenklich wäre, sobald sie überzeugend darzustellen ist: ein herabschwebender Hermes, eine den Raum durcheilende Siegesgöttin.

Die Begründung Lessings bringt auch hier ein ganz anderes Moment hinein. Da die Handlung als successiver Vorgang in einem Bilde nicht darstellbar ist, so soll dieser Nachtheil der Kunst gegenüber der Dichtung wettgemacht werden, indem der Betrachter gereizt wird die Zeitreihe, von der er nur einen Punkt sehen kann, auf eigene Kosten zu ergänzen. Der Moment muß so gewählt werden, daß er die Phantasie anregt. Also nicht die höchste Staffel, die Krisis, sondern ein Punkt vorher, damit der Betrachter genöthigt werde, weiterzugehen, höherzusteigen, stärker erregt zu werden; einen Punkt, von dem aus sich die Handlung sofort und unaufhaltsam, aber in Lebhaftigkeit und Interesse sich steigernd entrollt.

Der Bildhauer wählt freilich aus dem Strom des Ablaufes seiner Geschichte einen Punkt, löst ihn ab und giebt ihm Dauer in der unbeweglichen Materie. Diese Wahl ist der entscheidende Hauptakt seiner Erfindung. Alles was er uns zu sagen hat, muß er in ihn hineinbringen, also daß der Sinn und das Wesen der Handlung in ihm so klar wie ergreifend vor unseren Augen steht. Aber sein Werk von Jahren vielleicht, das er, wie Winckelmann sagt, zum Schauplatz seiner ganzen Kunst macht, fordert nun auch die gleiche Sammlung vom Betrachter, der alle Kräfte seiner Aufmerksamkeit auf diesen einen Punkt zu richten hat. Nicht ihr freies Spiel lassen will er der Phantasie, sondern sie an seine Schöpfung festbannen. Nicht hinzudenken soll er dies und jenes, sondern seinen Gedanken fassen, wenn er es vermag; nicht mehr zu sehen glauben: das höchste, was er hoffen kann, ist, daß er wiedererkennt, was der Künstler geschaut hat.

Wer nun durch sein Werk angeregt würde, über sein Bild hinauszuschweifen, der war entweder nicht im Stande, seinen Gedanken zu fassen, oder wenn ihn das Werk selbst dazu nöthigte, so wäre dies ein Zeichen, daß der Künstler seine Aufgabe verfehlt hat. Ein solcher Betrachter tritt aus dem Kreis der Kunst, in den der Meister die von der Überlieferung oder Dichtung empfangene Handlung entrückt oder übertragen hat, wieder heraus und besitzt sie nun in der unkünstlerischen Form, in der jener sie vorfand, als er seine Schaffensthätigkeit begann. Er behandelt das Bild nicht als Kunstwerk, sondern als Gedächtnishilfe, den Vorgang der Wirklichkeit auf eigene Hand sich vorzuführen, m. a. W. als Illustration, wie der Christ des Mittelalters seine Bibel und Legende aus Wandgemälden ablas, wie der Leser der Handschrift eine Miniatur, die ihm den Inhalt eines Canto Dante's statt der Überschrift summarisch vergegenwärtigt. Diese Behandlung eines Kunstwerkes kann freilich auch als Vorbedingung der künstlerischen vorkommen, wo es sich um einen Vorgang aus uns fremden Sphären handelt, der uns nicht wie dem Publicum, für das es bestimmt war, ohne weiteres bekannt sein kann. Aber das ist Zufall. Der Künstler setzt die völlige Vertrautheit mit dem Gegenstande voraus. Sein Betrachter hatte die Gruppe nicht nöthig, um die Geschichte Laokoons daraus abzuleiten oder zu errathen. Höchstens der Pädagog mochte sie benutzen, um dem Knaben die Elemente der Heldensage auf diese Weise einzuprägen.

Die Ausdrücke die die Sprache gebraucht für den Zustand, in den das echte Kunstwerk uns versetzt, drücken diese Wirkung aus: die Aufmerksamkeit zu fesseln, zu absorbiren. Der ebenso künstlerisch wie lebhaft empfindende Italiener der Renaissance nennt eine Figur **stupendo, terribile.** Schrecken aber, Staunen, Versteinerung zeigen hier, emotionell gefärbt, die Suspension des Vorstellungsgetriebes an, den Bann, in den das Bild Auge und Geist schlägt. Aber auch die Ausdrücke in denen die intellektuelle Färbung herrscht, bezeichnen dies: die Bindung der Flügel der flatternden Phantasie: Kontemplation, Intuition; Worte, die sonst die höchste, unmittelbar überzeugende Form des Erkennens andeuten, im Gegensatz zu der discursiven, durch Verkettung von Vorstellungen gleichsam aufgezwungenen, mittelbaren Überzeugung. Ebendahin gehört die oft als hohes Lob gehörte Bemerkung, daß man sich fortan den Vorgang gar nicht anders vorstellen könne. Diese stillstehende Dauer der Anschauung ist nicht Jedermanns Sache, selbst nicht sehr kluger und geistreicher Leute, aber sie sind dann für die Würdigung eines plastischen Denkmals nicht gemacht.

Allerdings wählt der Künstler oft gern den Moment vor der Katastrophe oder vor dem Culminationspunkt, vor dem Heraustreten der Handlung in den äußeren Vollzug. Der Grund aber ist nicht der ihm passende Stillstand, nicht die Anregungsfähigkeit zur Vergegenwärtigung des Nachher oder Vorher. Ihm würde vielleicht das bewegte Bild der That willkommener sein, sofern es die Darstellungskunst starker Kraftentfaltung und wirksamer Kontraposte beschäftigt. Der wahre Grund ist, daß solche vorhergehende Punkte Momente psychologischen Inhalts ergeben, während der Culminationspunkt ein äußerlicher körperlicher Vorgang ist. Sie eröffnen uns den Schauplatz der Seele, wo die Handlung entspringt, sie lassen uns den inneren Zustand des Helden nachempfinden, und die geistigen Kräfte, die hier im Spiel sind. Aus dieser Höhe fällt der Betrachter herab, in die Vorstellung eines wenn auch aufregenden doch äußeren Geschehens, das wie ein sinkender Vorhang jene höhere innere Welt uns entrückt, wenn ihm die äußere Katastrophe vorgeführt wird.

In dem seufzenden Laokoon konnten die Kunstlehrer des vorigen Jahrhunderts eine ganze Folge erschütternder und erhebender Gedanken und Empfindungen lesen: den Schmerz um die Söhne, die Fassung im Leiden, den Vorwurf gegen die erbarmungslose Gottheit. Das Bild des Schreienden hätte nichts von dem aufkommen lassen: Laokoon würde fast mit dem Milo des Puget auf eine Stufe treten. Wer also an die Momente denkt, die künstlerische Weisheit ausgeschlossen hat, wer hier angeregt wird, sich den brüllenden, umfallenden, am Boden sich wälzenden vorzustellen, wer sich über das Los der Knaben Gedanken macht, für den ist das Kunstwerk umsonst gemacht und überflüssig; er behandelt es wie der Sonntagsbesucher des Museums die Schlachten und Staatsaktionen, vor denen er sich freut, die Berichte seiner Zeitung im Gedächtnis aufzufrischen.

Medea im Seelenkampf vor den spielenden Kindern, Aias über seine Wahnsinnsthat nachsinnend, erweckten Betrachtungen, die, poetisch ausgedrückt, einem Chorgesang der Tragödie gleichen würden. Die That selbst würde nur den Eindruck der Äußerlichkeit einer hier grotesken, dort gräßlichen Mordgeschichte geben.

Der Moses des Michelangelo, der, vom Sinai kommend, den Abfall des Volkes gewahrt, versetzt uns in das Innere eines außerordentlichen Menschen im Zustand tiefer, thatenschwangerer Erregung: Überraschung, Abscheu, heiliger Zorn, aufsteigender Entschluß. Die Nachempfindung dieses Zustandes bringt uns in Berührung, ja Geistesgemeinschaft mit einer herrschgewaltigen Natur. In Bildern der folgenden blutigen Ahndung selbst ginge das alles verloren.

Die vermeintliche Steigerung des Interesses durch Fortgang zum Culminationspunkt der Handlung erweist sich also in diesen Fällen als ein Herabsteigen, ein Sinken der Tiefe wie des Werthes, des Gehaltes des Werkes wie seiner Empfindung. Ein solcher

Moment mag aufregender, geräuschvoller sein, nimmermehr bedeutender. In der höheren Dignität dieses seelischen Zustandes liegt die Bestimmung für monumentale Darstellung; in der Dauer nicht der Zeitspanne, sondern in der Dauer ewig menschlichen Werthes.

Das ist freilich auch ein fruchtbarer Moment; nur liegen die erweckten Vorstellungen nicht außerhalb des Kunstwerkes in der Zeitreihe vorher und nachher, sondern sind sein eigenster Inhalt.

Daher kann man wohl sagen, daß kaum je eine verfehltere Hypothese, außerhalb jeder Kunstempfindung, ausgedacht worden ist, als die von Lessing ergrübelte, von seinen Gläubigen angeblich fortgebildete Lehre vom fruchtbaren Moment.

A

Register der Personennamen

B

Orts-Register

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

Justi, Carl,

Winckelmann und seine Zeitgenossen

Bd.: 3

1898